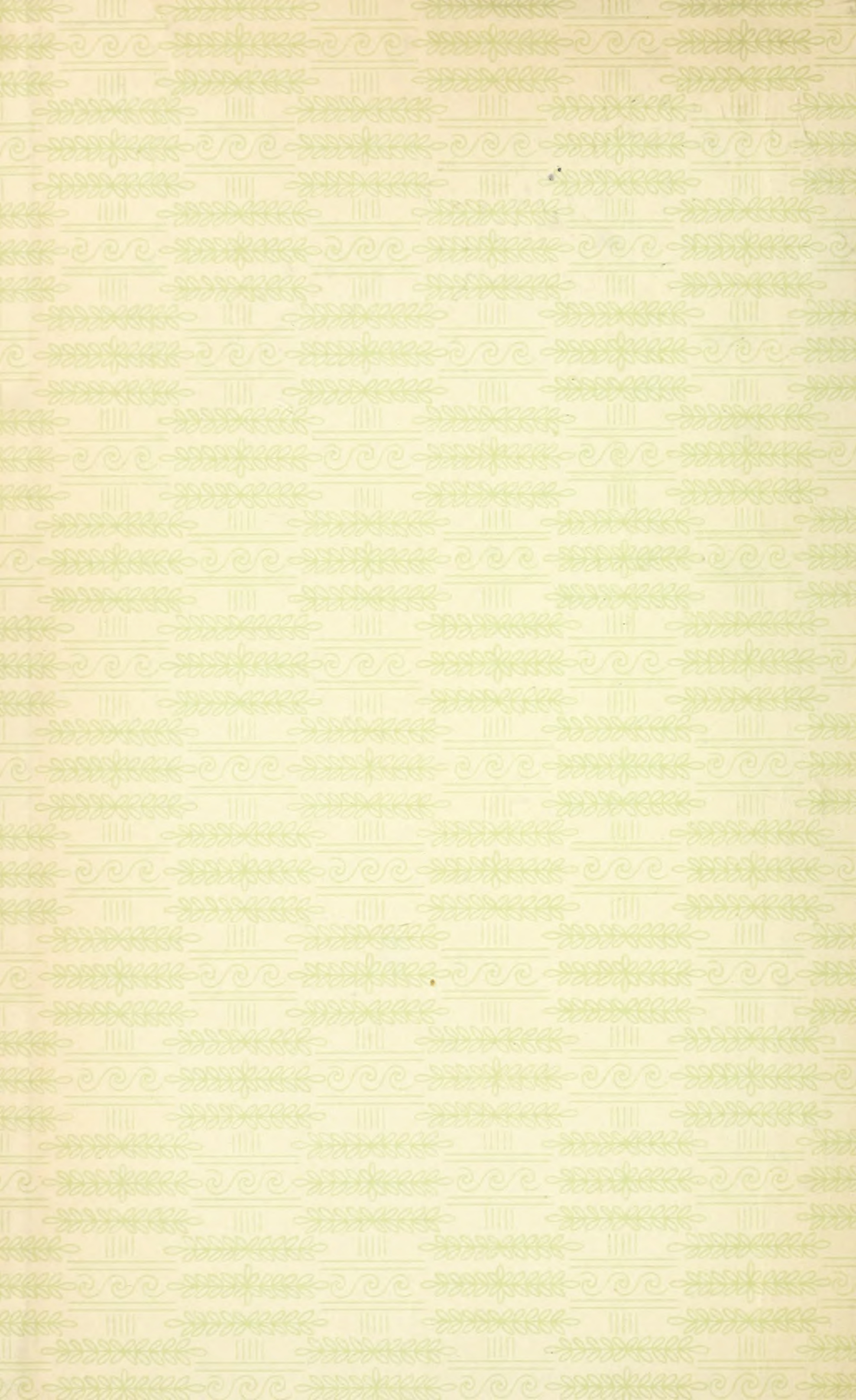
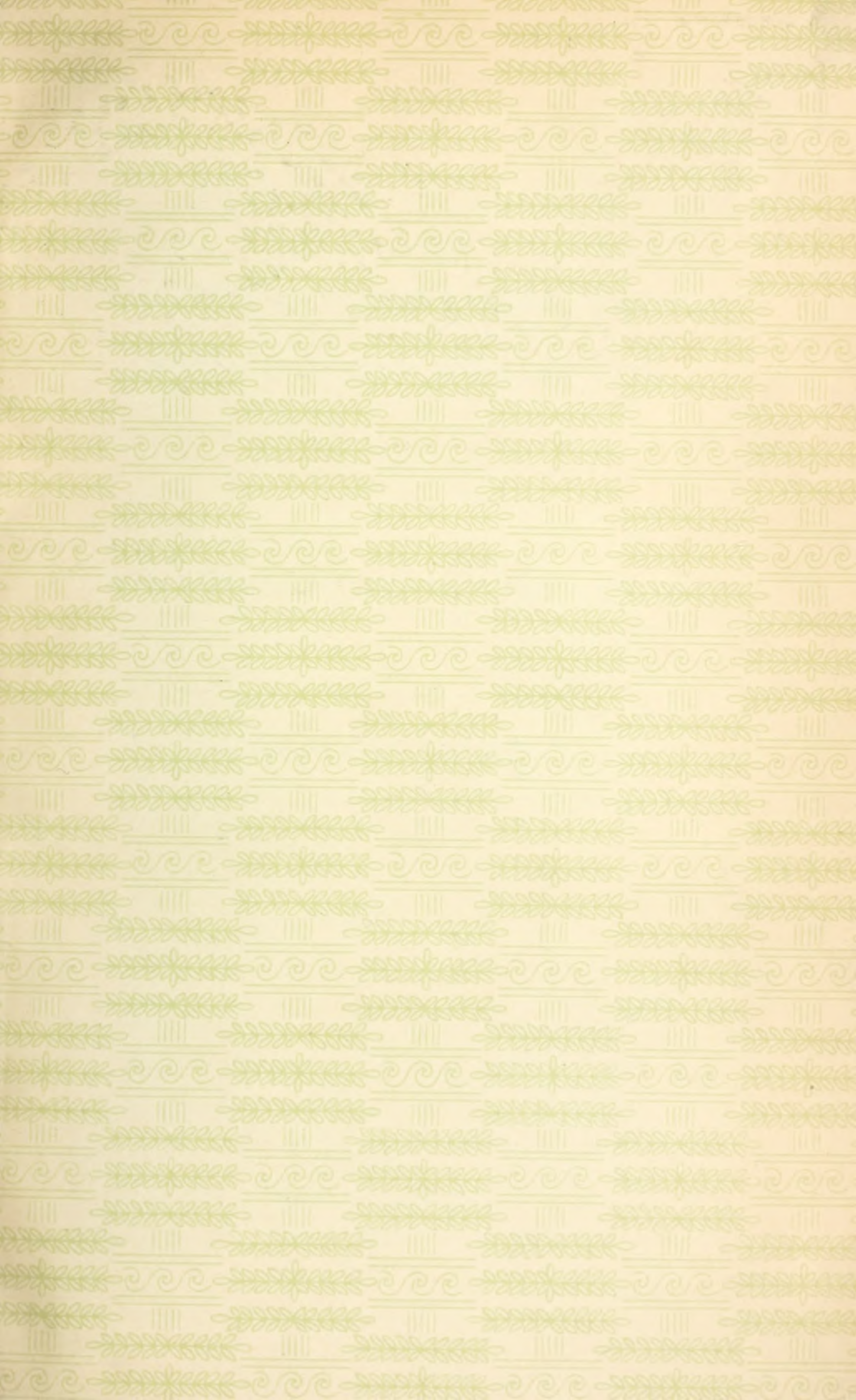

UNIVERSITY
OF
TORONTO
LIBRARY







HANS SACHS

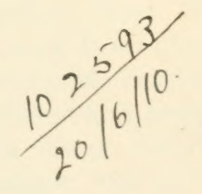
ALS DICHTER IN SEINEN FASTNACHTSPIELEN

IM VERHÄLTNIS ZU SEINEN QUELLEN BETRACHTET

EINE LITERARHISTORISCHE UNTERSUCHUNG

VON

DR. EUGEN GEIGER



HALLE A. S.
MAX NIEMEYER
1904

Vorwort.

Die Urteile über Hans Sachs als Dramatiker lauten bei den Literarhistorikern und Hans Sachs-Forschern sehr verschieden.

Eine der gewichtigsten, wenn auch einseitige Stimme in literarischer Kritik, Gervinus, äußert sich[1] in seiner in gar mancher Hinsicht noch nicht veralteten und überbotenen Charakteristik unseres Dichters, nachdem er bemerkt hat, die Kunst, einen dramatischen Plan zu entwerfen und ein Gespräch anzulegen, sei bei Hans Sachs nur ganz in ihrer Kindheit zu finden: „Wir wollen bei diesem (Jacob Ayrer), dessen einzige Seite das Drama ist, während es in Hans Sachs bei weitem die unerfreulichste und geringste bildet, die Art dieser Stücke näher betrachten, die bei ihm mit weit mehr Anspruch, und übrigens mit weit weniger Wert, nicht so kurz aber viel leerer, mit ähnlichem ungelenkem Gange und farblosem Vortrage, aber mit mehr mechanischem Aufwande, als die Hans Sachs'schen erscheinen." Dabei macht Gervinus keinen Unterschied zwischen Fastnachtspielen und den übrigen Dramen. Gervinus' Meinung scheint einen großen Einfluß auf die spätern Darstellungen gehabt zu haben. Um nur ein paar Urteile herauszugreifen, so stellen Koberstein-Bartsch[2] den Dramatiker Hans Sachs ebenfalls mit Ayrer in eine Linie und meinen, auch dieser (Ayrer) zeichne sich wie Hans Sachs nicht bloß durch eine große Fruchtbarkeit, sondern auch durch ein nicht gemeines Talent zu lebendiger Darstellung vor den übrigen Dramatikern dieser Zeit aus. W. Scherer[3] scheint ebenfalls nicht gerade viel auf die dramatische Leistung des Hans Sachs in seinen Fastnachtspielen zu

1) Geschichte der deutschen Dichtung II^4, S. 426.

2) Grundriß der Geschichte der deutschen National-Litteratur I^6, S. 408.

3) Geschichte der deutschen Litteratur, 7. Aufl., S. 306f.

geben. Denn die wenigen Lobsprüche, die er ihm in dieser Hinsicht erteilt, setzt er durch Einschränkungen gleich auf ein Minimum herab.[1] Vilmar, Heinrich Kurz u. a. bewegen sich ungefähr im gleichen Fahrwasser, wenn schon der letztere die Fastnachtspiele den übrigen Dramen des Hans Sachs gegenüber hervorhebt. Doch erst der verdienstvolle Herausgeber des Hans Sachs, Edmund Goetze, betont scharf und deutlich das Bestehen eines Unterschiedes zwischen den Fastnachtspielen und den übrigen Dramen[2] und deutet auf die vollkommene Beherrschung der Technik in den Fastnachtspielen hin, läßt sich aber nicht auf weitere Ausführungen ein. Ähnlich auch schon Lier[3]; doch weiß er nur die Klarheit und Frische, mit der Hans Sachs das Erzählte in Handlung umsetze, hervorzuheben. Th. Hampe[4] wiederum erklärt, darüber sei man jetzt wohl allgemein einig, daß seine (des Hans Sachs) Fastnachtspiele sich an eigentlich dramatischer Kraft nur wenig über die bessern Stücke Folzens und seiner Genossen erheben, wenn auch die Revueform bei ihm so gut wie völlig überwunden erscheine. Und weiter sagt Hampe von den Dramen des Hans Sachs allgemein, ohne die Fastnachtspiele auszuschließen, ihm, Hans Sachs, habe es zum Aufbau eines Dramas vollkommen genügt, wenn er einen Stoff, anstatt ihn als Meistergesang, strophisch oder in Strophenform zu behandeln, gleichsam in die Form eines erweiterten Dialoges kleide.[5] Viel schärfer noch äußert sich B. Arnold in der Einleitung zum zweiten Bande seiner Hans Sachs-Ausgabe, VII f.

Also eine beträchtliche Divergenz der Meinungen, die das Verlangen, klare Einsicht in den künstlerischen Wert der dramatischen Leistung des Hans Sachs zu gewinnen, verstärken muß. Wenn Gervinus glaubt, Hans Sachs sei für uns nur noch historisch zu genießen, so habe ich demgegenüber in der folgenden Arbeit versucht, die Bedeutung des ästhetischen Momentes zu zeigen.

---

1) Vgl. § 13, S. 36 und 48, § 17, S. 80.
2) ADB. 30, S. 123 f.; Hans Sachs, Festrede, S. 18.
3) Studien S. 127.
4) Die Entwickl. d. Theaterwesens in Nürnberg I, S. 148.
5) l. c. S. 153.

Zu diesem Behufe schien es mir aber etwas Unsicheres und Unzureichendes zu sein, nur direkte Vorgänger und Zeitgenossen als Maßobjekt zu benutzen, zumal da es sich um einen Dichter handelt, der auf der Grenzscheide zweier Zeiten lebt, ohne einer ganz anzugehören, und eine Dichtungsart, die in andern Perioden nichts Entsprechendes hat und mehr ephemer Natur ist. Ich meine, daß eine Vergleichung mit den Quellen und Sonderung des eigenen und fremden Verdienstes methodisch der einzige richtige Weg sei um zu dem Ziel einer ästhetischen und historischen Würdigung unseres Dramatikers zu gelangen.

Vorliegende Untersuchungen, die also, um festen Boden zu ästhetischer Beurteilung zu gewinnen, das Verhältnis von Hans Sachs zu seinen Quellen darstellen sollen, gründen sich auf die Spiele mit bekannten Quellen.[1] Als solche betrachte ich die Nummern[2] 16, 19, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 31, 32, 35, 36, 37, 38, 41, 42, 43, 45, 46, 47, 49, 51, 53, 57, 58, 61, 62, 63, 64, 68, 72, 74, 75, 77, 81, 82, 83, 84, 85, also annähernd die Hälfte sämtlicher Fastnachtspiele des Hans Sachs.

Wenn somit Vollständigkeit nicht erreichbar war, so boten doch die 39 Spiele genügend Stoff zur Untersuchung. Bei einzelnen Fragen sind dann auch noch weitere herangezogen worden. Die Art der Behandlung ließ eine gewisse Breite nicht vermeiden.

Eine Benutzung der von Hans Sachs außer den Fastnachtspielen noch verfaßten Dramen war im allgemeinen nicht nötig, da ich in erster Linie zeigen möchte, was er als Dramatiker

---

1) Hier ist der Verdienste A. L. Stiefels zu gedenken, der nicht nur selbst für manche Spiele die stofflichen Quellen nachgewiesen (vgl. Germ. 36, 1—60; 37, 203—230; Zs. f. vergl. LG, NF IV (1891), 440—5; VI (1893), 406f.), sondern auch in übersichtlicher Weise alles bisher darüber bekannte zusammengestellt hat, so die Quellennachweise von F. W. V. Schmidt (Beiträge zur Geschichte der romantischen Poesie, Berlin 1818), C. Österley (Nachweisungen zu Paulis Schimpf und Ernst), K. Goedeke und J. Tittmann (Dichtungen von Hans Sachs, 3 Bde, Leipzig 1870—1), Fritz Neumann (Zs. f. vergl. LG I (1887), L. Lier (Studien), C. Drescher (Studien zu Hans Sachs I, Acta Germanica II, 3, Berlin 1891), u. a. Seitdem ist nichts mehr erschienen, was diese Resultate wesentlich änderte oder ergänzte.

2) Der Hallenser Neudrucke, ed. Edm. Goetze, 1880—7.

leisten *konnte*. Und dazu sind seine dramatisch vorzüglichsten Produkte, die Fastnachtspiele, am besten geeignet.

Der Anordnung nach Spielen, wie sie Mac Mechan in seiner Darstellung des Verhältnisses Hans Sachsens zum Decameron vorgenommen hat, zog ich eine sachliche Einteilung vor; eine Übersicht über das zu jedem einzelnen Spiel Gesagte ermöglicht das hinten beigefügte Register. Auch sonst bin ich natürlich bei den von Mac Mechan ebenfalls behandelten Spielen völlig selbständig vorgegangen.

Die Arbeit wurde abgeschlossen im Mai vorigen Jahres.

Herr Professor Dr. *Edm. Goetze* in Dresden hat mich durch freundlichst erteilte Auskunft verpflichtet. Ebenso die Herren Professor Dr. W. *Abele* in Cannstatt und Professor Dr. *Archibald Mac Mechan* in Halifax durch gütige Übersendung ihrer Arbeiten über Hans Sachs.

Vor allem aber freut es mich, meinem verehrten Lehrer Herrn Professor Dr. *John Meier* in Basel für das überaus wohlwollende Interesse, das er in mannigfacher Weise nachfolgender Untersuchung entgegenbrachte, sowie für reiche Belehrung auch an dieser Stelle herzlichen Dank zu sagen.

Basel, 10. Oktober 1903.

Eugen Geiger.

Inhalt.

(Die Zahlen geben die Seiten an.)

Übersicht

über die nachgewiesenen Quellen der einzelnen Fastnachtspiele.[1])

Nr. 16: Die sogenannte Steinhöwelsche Übersetzung von Boccaccios Cento Novelle (Decamerone) IX, 3.
- **19**: Pauli, Schimpf und Ernst, Nr. 522, ed. Österley, S. 300.
- **23**: Bocc.-Steinh., Dec. VIII, 10.
- **24**: Pauli, l. c. Nr. 3.
- **25**: Pauli, l. c. Nr. 352.
- **26**: Bocc.-Steinh., Dec. IX, 9. — Narrenbuch, ed. F. Bobertag.
- **27**: Bocc.-Steinh., Dec. X, 2.
- **28**: Fastnachtspiele aus dem 15. Jahrhundert, ed. A. Keller III, S. 1278—82 (Hans Folz, Ein liet genant der poss rauch).
- **31**: Petrus Alphonsus, in Steinhöwels Äsop, ed. Österley, S. 297 f.
- **32**: Petrus Alphonsus II, (III, IV), l. c. S. 303 ff.
- **35**: Erzählungen aus altdeutschen Handschriften, ed. A. Keller, S. 150 bis 160 (Die wehen Pullerey, von Fröschel von Laidnitz).
- **36**: (Vgl. Barbazan-Méon, Fabliaux et Contes III, S. 148-153; Legrand d'Aussy, Fabliaux, Contes, usw. III³, S. 379).

---

1) Was das Bibliographische anbelangt, so sei hier hingewiesen auf die äußerst fleißige Zusammenstellung von J. Braun (Nachrichten aus dem Buchhandel 1894, Nr. 29, 30, 32; Börsenblatt für den deutschen Buchhandel 1901, Nr. 65, 66, 71, 72). Es werden da über sechshundert Werke, Abhandlungen, Artikel über Hans Sachs, sowie Ausgaben angeführt, Sachen natürlich von ganz verschiedenem Werte. Nachzutragen wären als wichtigstes folgende später erschienene Aufsätze: W. Abele, Die antiken Quellen des Hans Sachs II, Beilage zum Programm der Realanstalt in Cannstatt 1899; Th. Hampe, Die Entwicklung des Theaterwesens in Nürnberg von der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts bis 1806, I. und II. Teil, in: Mitteilungen des Vereins für Geschichte der Stadt Nürnberg XII, 2 (1897), S. 87 ff., und XIII (1899), S. 99 ff.; A. L. Stiefel, Die Hans Sachs-Literatur zur 400jährigen Jubelfeier, in: Mitteilungen des Vereins für Geschichte der Stadt Nürnberg XI (1895), S. 248 ff.; Konrad Gusinde, Neidhart mit dem Veilchen, in: Germanistische Abhandlungen XVII (1899).

Nr. **37**: Fastnachtspiele aus dem 15. Jahrhundert, ed. A. Keller III, S. 1172—6 (Hans Rosenplüt, Von einem varnden schuler).
- **38**: (Vgl. Gesamtabenteuer, ed. v. d. Hagen II, S. 373—378.)
- **41**: Bocc.-Steinh., Dec. VIII, 6.
- **42**: Bocc.-Steinh., Dec. III, 3.
- **43**: Bocc.-Steinh., Dec. VII, 6.
- **45**: Bocc.-Steinh., Dec. VII, 5.
- **46**: Bocc.-Steinh., Dec. VII, 4.
- **47**: Petrarcha-Vigilius, De Rebus Memorandis usw., fol. LI a und b. — Scherz mit der Warheyt, ed. 1550, fol. III.
- **49**: Pauli, l. c. Nr. 134.
- **51**: Vlenspiegel, Nr. 71, ed. Lappenberg, S. 104. — (Vgl. Pauli, l. c. Nr. 646. — Legrand d'Aussy III[3], Cortebarbe, Les trois Avugles de Compiengne.)
- **53**: Bocc.-Steinh., Dec. I, 6.
- **57**: (Vgl. Gesamtabenteuer, ed. v. d. Hagen I, IX. — Fastnachtspiele aus dem 15. Jahrhundert, ed. A. Keller I, S. 277—282.)
- **58**: Vlenspiegel, l. c. Nr. 38. — Fastnachtspiele aus dem 15. Jahrhundert, ed. A. Keller II, S. 1063.
- **61**: Petrus Alphonsus XI, l. c. S. 324ff. — Die alten Römer. Sittliche Historien und Zuchtgleichnussen der alten Römer usw., Straßburg 1538. Camerl. fol. 18b—19a.
- **62**: Bocc.-Steinh., Dec. IX, 5.
- **63**: Pauli, l. c. Nr. 135.
- **64**: Pauli, l. c. Anh. Nr. 22.
- **68**: Boccaccio-Ziegler, Fvrnemste Historien und exempel von widerwertigem Glůck / usw., Augsburg 1545, fol. 57—58.
- **72**: Vlenspiegel, l. c. Nr. 30.
- **74**: Renner, Frankf. a. M. 1549, 12144—12203. — Petrus Alphonsus XIII, XIV, l. c. S. 331. — Poggio I, in Steinhöwels Äsop, ed. Österley S. 336.
- **75**: Narrenbuch, ed. F. Bobertag, (Neidhart Fuchs) 113—207, 208—264, 2134—2277. — (Vgl. Fastnachtspiele aus dem 15. Jahrhundert, ed. A. Keller I, S. 393ff.)
- **77**: Vlenspiegel, l. c. Nr. 68.
- **81**: Bocc.-Steinh., Dec. IX, 4.
- **82**: Renner, l. c. 14700—14736.
- **83**: Pauli, l. c. Nr. 41.
- **84**: Bocc.-Steinh., Dec. IX, 1.
- **85**: Steinhöwel, Äsop, ed. Österley S. 41—53.

Verzeichnis

der in abgekürzter Form zitierten Werke.

ADB = Allgemeine Deutsche Biographie. Leipzig 1875 ff.

Barbazan = Barbazan-Méon, Fabliaux et Contes III, Paris 1829.

Germ. = Germania. Vierteljahrsschrift für deutsche Altertumskunde. Begr. von Z. Pfeiffer. Fortges. von K. Bartsch und O. Behaghel. Stuttgart und Wien 1856—92.

Goetze = Sämtliche Fastnachtspiele von Hans Sachs. In chronologischer Ordnung nach den Originalen herausgegeben von Edmund Goetze. Halle 1880—7. 7 Bde.

Goetze, Fab. = Sämtliche Fabeln und Schwänke von Hans Sachs. In chronologischer Ordnung nach den Originalen herausgegeben von Edmund Goetze. Halle 1893 f. 2 Bde.

Goetze, Hans Sachs, Festrede = Hans Sachs, Festrede bei der am 5. Nov. 1894 von der Stadt Nürnberg im Rathaussaale veranstalteten Feier. Gehalten von Dr. Edmund Goetze. Nürnberg 1894.

Goetze-Drescher, Fab. = Samtliche Fabeln und Schwänke von Hans Sachs. 3 Bde. Die Fabeln und Schwänke in den Meistergesängen, herausgegeben von Edmund Goetze und Carl Drescher. Halle 1900.

Hampe, Die Entwickl. d. Theaterwesens in Nürnberg I = Th. Hampe, Die Entwicklung des Theaterwesens in Nürnberg von der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts bis 1806. I. Teil. Mitteilungen des Vereins für Geschichte der Stadt Nürnberg XII, 2 (1897), S. 87 ff.

Hampe, Die Entwickl. d. Theaterwesens in Nürnberg II = Th. Hampe, Die Entwicklung des Theaterwesens in Nürnberg von der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts bis 1806. II. Teil. Mitteilungen des Vereins für Geschichte der Stadt Nürnberg XIII (1899), S. 98 ff.

Lier, Studien = Studien zur Geschichte des Nürnberger Fastnachtspieles. Mitteilungen des Vereins für Geschichte der Stadt Nürnberg VIII (1889), S. 87 ff. (Auch S.-A.)

Mac Mechan = The Relation of Hans Sachs to the Decameron. A Dissertation by Archibald Mac Mechan. Halifax 1889.

Schweizer = Étude sur la Vie et les OEuvres de Hans Sachs. Par Charles Schweitzer. Nancy et Paris 1887.

Werke = Hans Sachs, Werke, herausgegeben von Adalbert v. Keller und Edmund Goetze.

Zs. f. vergl. LG = Zeitschrift für vergleichende Literaturgeschichte. Herausgegeben von Max Koch (1887).

Zs. f. vergl. LG, NF = Zeitschrift für vergleichende Literaturgeschichte und Renaissance-Literatur. Neue Folge. Herausgegeben von Max Koch und Ludwig Geiger (1888ff.).

I. Innere Technik.

A. Dramatischer Bau.

1. Abmessung des Raumes im Drama.

§ 1. *Breiten in der Darstellung.* Es ist, um damit zu beginnen, eine Tatsache, daß trotz der gewöhnlich energisch ansteigenden Handlung wir dennoch da und dort bei Hans Sachs unmäßig breite Darstellungen kleinerer oder größerer Partien haben, und zwar machen wir diese Beobachtung sowohl, wenn wir die entsprechenden Stellen der Vorlage zum Vergleiche heranziehen, als auch in rein dramatischer Hinsicht, wenn wir das Spiel als dramatische Einheit auf uns einwirken lassen. Gehen wir diesen Fällen etwas nach, so finden wir, daß die Lehre, das Bestreben auf gründliche, deutliche und allgemeinverständliche Weise zu erziehen, in weitaus den meisten Fällen schuld an den dramatisch wenig oder gar nicht wirksamen Breiten ist. Der Wunsch, allenthalben zu bilden und zu belehren, ein Hauptübel in der Literatur seiner Zeit, ist der schlimmste Feind der dramatischen Wirkung in den Hans Sachsschen Fastnachtspielen; versäumt er doch selbst hie und da, die Lehre rein objektiv, nur durch die dramatisierte Handlung, auszudrücken, und spricht etwa, und nicht nur im Schlußmonologe, in eigner Person direkt zum Auditorium, wenn auch letzteres freilich Ausnahme ist. Also nicht beliebige Ausführungen sind es, die wir gewöhnlich in diesen Breiten antreffen, sondern Lehren, Moral, belehrende Auskünfte; auf diese Weise haben wir uns den auseinandergezerrten und breitgetretenen Charakter des 26. Spieles zu erklären, das zweimalige Erscheinen des Joseph und des Melisso, gegenüber dem in jeder Beziehung vorzüglichern nur

einmaligen Besuch bei Salomo in der Quelle; dann die Längen in Nr. 82, wo der Richterspruch z. B. 29 Verse zählt, gegenüber nur anderthalben in der Quelle. In der Vorlage zu Nr. 85 antwortet der Harfenschläger auf die Frage des Xantus ganz kurz, er könne alles, hier weiß er 190 ff. viel mehr zu erzählen; und ebenso 225 ff. der Grammatikus, wo die Quelle einfach hat „antwurt er: was du meinst"; usw. Man beachte dann auch die peinlich genauen, weitläufigen Erklärungen des Nachbarn in Nr. 49, während Salomo in der Quelle kein Wort darüber verliert.

Eine andere Wahrnehmung läßt sich auch häufig machen: sobald Hans Sachs in bekanntes Fahrwasser hineingerät, fährt er in aller Gemächlichkeit dahin, wie aus folgenden zwei charakteristischen Beispielen zu ersehen ist. Die der Partie nach der Katastrophe zugrunde liegende Stelle der Quelle von Nr. 82 ist höchst kurz gefaßt[1]; hier sehen wir die Streitenden 61 Verse hindurch sich gegenseitig anklagen und beschuldigen und den Richter um das Urteil bitten, weit ausführlicher selbst als in dem geschwätzigen Schwank vom 6. Oktober 1536.[2] Aber das wird noch überboten durch die breite Darstellung des Streites zwischen Mann und Frau, während letzterer doch nur eine ganz unbedeutende Rolle zukommen kann und das viel wichtigere Verhältnis zwischen Gevatter und Gevattersmann in der Einleitung abgetan wird; aber diese Materie des häuslichen Zwistes, ein allgemein beliebtes Thema, das prächtige Rollen auf die Bühne zu bringen ermöglichte, war eben auch unserm Dichter gut bekannt und geläufig. Das fühlen wir am Schlusse des 85. Spieles[3], dem zweiten typischen Fall, den wir anführen wollen: in der Quelle herrscht Esop den Sklaven an „ge an galgen, du wüste sau", was kurz, prägnant und nicht wenig wirkungsvoll ist; Hans Sachs aber weitet 209 ff. aus, denn seine Geschicklichkeit im Gebrauch solcher realistischer Ausdrücke ist groß.

Schlagende Kürze liebt eigentlich Hans Sachs nicht — wir werden das bei der Betrachtung seiner Komik und auch sonst

1) Vgl. Germ. 37, 229.

2) Goetze, Fab. II Nr. 351.

3) Vgl. § 22.

noch wahrnehmen —, doch kann von einer starken Schädigung des Dramatischen durch eine derartig ausführliche Darstellung nur in einer beschränkten Anzahl von Fällen die Rede sein.

Sehen wir also von den Breiten ab, die der Lust an der Schilderung beliebter und ihm lieb gewordener Situationen zuzuschreiben sind, so bleibt, von seltenen Fällen abgesehen, als Hauptursache das lehrhafte Moment zurück. Der Unterschied zwischen frühern und spätern Spielen ist hierin bei Hans Sachs insofern kein großer, als er Fastnachtspiele vorwiegend didaktischer Natur den ganzen Zeitraum hindurch gedichtet hat, am Anfang allerdings mehr, als gegen Ende.

§ 2. *Eklektisches Verfahren.* Ein zweites bewußtes Verfahren vermag hingegen schon mehr uns einen Begriff von der dramatischen Einsicht unseres Dichters zu geben, wir meinen sein Vorgehen beim Auslassen von hemmenden oder überflüssigen Partien. Es kommt ja vor, daß er Sachen auf die Bühne bringt, die nicht dahin gehören[1], oder etwas Wichtiges hinter die Szene verweist[2]; aber solche Fälle verschwinden vor dem günstigen Gesamteindruck, den wir in dieser Hinsicht erhalten. Vor allem läßt Hans Sachs umständliche Nebenhandlungen weg; er weiß wohl zu unterscheiden zwischen Wichtigem und Unwichtigem, Notwendigem und Entbehrlichem, und er offenbart damit einen entwickelten Sinn für dramatische Einheit. Da finden wir, um nur ein paar Beispiele zu geben, in Nr. 19 die Freunde des Kaufmanns und alles, was damit direkt zusammenhängt, weggelassen, denn die Handlung kann ohne das sehr gut bestehen; in Nr. 23 sehen wir die ganze lange Geschichte, wie Nicola mit Biancaflore in Palermo bekannt wird und die erste Zeit mit ihr verlebt, nur ganz kurz nachholend erzählt, wiewohl Hans Sachs sonst bei der Darstellung des Entstehens der Handlung gern recht weit zurückgeht; mit sicherer Hand greift er hier das dramatisch Wirksame heraus. Umgekehrt läßt er in Nr. 36 am Schlusse die weitere Begebenheit mit dem Wolfe, die sich bei Barbazan-Méon, S. 152 f., V. 137 ff. findet, weg; denn sie spinnt nur eine Episode bis zu ihrem Schlusse weiter.

---

1) Vgl. §§ 13, 14.
2) Vgl. § 7.

Oft werden auch einzelne Partien der Quelle nur durch die dramatische Behandlung überflüssig gemacht, wie z. B. in Nr. 57, wo in der Szene 213—40 die entsprechende Partie der Quelle geschickt zusammengezogen ist; denn daß die Kupplerin der Frau den Domherrn und dem Domherrn die Frau zeigte, war unnötig, da Hans Sachs den beidseitigen Entschluß, dem Vorschlage der Kupplerin zu folgen, auch sonst genügend vorzubereiten und zu motivieren wußte. So war auch weiter das persönliche Erscheinen des bischöflichen Boten, resp. der vier Chorherren, oder was Hans Sachs noch in andern Quellen mochte vorgelegen haben, entbehrlich.

Auch durch anderweitige Änderungen ersparte er sich breite Ausführungen; so treffen sich in der Quelle zu Nr. 26 Joseph und Melisso erst bei Antiochien, sie haben sich vorher nicht gekannt; im Spiel aber haben wir zwei Bürger, die sich kennen, vielleicht Nachbarn. Somit kann sich Hans Sachs auch[1] die Darstellung, wie die beiden miteinander bekannt werden, ersparen, die Handlung kann schneller beginnen, rascher vorwärts schreiten. In der Quelle zu Nr. 36 heißt es S. 298: „Er ordnet, daß alles syn volk, wybe, kind und das husgesind uss dem hus gienge, und fieng do an ze graben an dem haimlichsten ende syner wonung, und als er alle ding geornet hett und nun den totten lychnam in die gruoben werffen wollt und der sin ware fründschafft an synes vatters halben Fründ erkennet, sprach er:“ usw.; dies alles ist hier weggelassen: Lucius enthüllt dem halben Freunde vielmehr schon 350 ff., gleich nach dessen Zusage, ihm von Herzen gern zu helfen, die ganze Sache, er spricht seine Freude aus, den halben Freund in solcher Treue seinem Vater und ihm gegenüber gefunden zu haben, und bittet ihn um seine Freundschaft. Daß die Freundschaft des halben Freundes nicht so groß ist, schadet in unsern Augen nicht im geringsten, denn 338 ff. und auch schon 326 f. hat es Hans Sachs aufs beste verstanden, uns von der Wahrheit dieser Freundschaft zu überzeugen. Hans Sachs hat also etwas weggelassen, was nicht sehr notwendig war und zugleich aus technischen Gründen eine breite Ausführung verlangt hätte, und erreicht dadurch wieder eine merkliche Beschleunigung der Handlung.

1) Vgl. bes. § 32.

Natürlich sind auch kleinere Stellen der Vorlagen oft von Hans Sachs als überflüssig erkannt worden, wie etwa die Erzählung von den Gelüsten des Calandrin, Land zu kaufen, in Nr. 16 nicht übernommen ist. Auch genauere Schilderungen eines Gegenstandes sind manchmal ausgemerzt worden: so beschreibt z. B. Boccaccio genau die Eigenschaften des schlafbringenden Trankes, aber in Nr. 42 ist bloß der schlafbringende Wein genannt; weiteres würde nur hemmen.

Ähnlich werden auch da und dort Ausführungen, die von irgend etwas hier im Stück nur Erwähntem genauen Bericht geben, weggelassen; ein Beispiel ist die Geschichte vom Stanadio, die in der Quelle ziemlich breit erzählt ist (546,35—547,4; 14—17), und auch im Schwank noch 8 Verse (16—23) beansprucht [1], im 84. Spiel aber nur kurz angedeutet ist, da ja der Auftrag schon verzögernd wirkt.

Ferner sei kurz hingewiesen auf die oft sehr geschickt angebrachten Botenberichte einzelner Personen (wie u. a. Nr. 23, 119—35), welche ausgelassene Teile ersetzen.[2]

Es ist hier besonders zu bedauern, daß bei den ersten 15 Spielen über die Quellen nichts Bestimmtes bekannt ist, da in Nr. 16 Hans Sachs schon eine bemerkenswerte Sicherheit zeigt.

§ 3. *Abrundung.* Bemerkenswert ist dann weiterhin Hans Sachsens Bestreben, abzurunden, ein Ganzes zu bieten. Darum läßt er u. a. die Anfangspartie der Quelle zu Nr. 23 weg, und darum ist auch in Nr. 36 Contz Tötsch vom Dichter erst neu geschaffen worden. Bei Hans Sachs mußte die Hochzeitsabrede auf der Bühne vor sich gehen, da die Hochzeit mitten in die Handlung hineinfällt. Er unterläßt Derartiges nie, obschon es an sich ganz ohne Schaden für das Stück möglich wäre. Zur Verabredung war nun der Vater der Braut nötig. Ein anderer Dramatiker würde dabei vielleicht nach mehr rein dramatischen Gesichtspunkten verfahren sein. Weil Hans Sachs den Schmaus nicht vorführen kann, wird 138 ff. darüber berichtet. Im gleichen Spiel ist 295 ff. der eigentliche Abschluß vorhanden, Heintz ist kuriert; um aber auch die Dinge abzu-

1) Goetze, Fab. II Nr. 218.

2) Vgl. § 6.

schließen, die, wie Hans Sachs richtig fühlt, nicht auf die Bühne gehören, wie die weiteren Schicksale des Heintz, die Wolfsaffäre u. dergl., wird 295 ff. angehängt: sie wollen ein ander Mal drüber reden und jetzt den Wolf richten. Zu beachten ist ferner die Schlußpartie von Nr. 37. Am Ende von Nr. 38 findet im Gegensatz zur Quelle ganz richtig eine Versöhnung statt; aus den Schlußworten von Nr. 51 sehen wir, daß der Pfaff nachher die Beschwörung noch vornehmen wird, wie er denn ja schon 306/7 dazu gerüstet erscheint. Sowohl im Vlenspiegel als auch bei Pauli findet sich keine Spur davon; im ersteren lautet der Schluß: „und der Pfarrer sprach, er wer im nichz schuldig, sunder wer er besessen mit dem bősen Geist, er wol im bald darvon helfen. Daz weret die weil sie beid lebten“ (ed. Lappenberg, S. 106); bei Pauli: „Also hiesch der würt XII. guldin, so wolt der her in als beschweren wer es not, also hange die sach noch an dem rechten“ (Österley, S. 356). Hans Sachs ist hier nicht diesen beiden Quellen gefolgt, sondern einer dritten, die in naher Beziehung zum Fabliau „Les trois aveugles de Compiengne“ des Trouvères Cortebarbe muß gestanden haben. Ob es nun eine deutsche Übersetzung davon war, wie Stiefel[1] als Möglichkeit anführt, oder nicht, mag dahingestellt bleiben. Daß Hans Sachs nun aber, von seinen beiden bekannten Hauptquellen abweichend, die Beschwörung, wenn auch erst nachher, vor sich gehen läßt, ist wieder ein Beweis für sein Bestreben, abzurunden, etwas Einheitliches zu schaffen. Ganz ähnlich Nr. 58, 341—362, wo mit den Worten Eulenspiegels und des Herzogs eine ergänzende Perspektive in die Zukunft eröffnet werden soll. Viel besser abschließend als in der Quelle ist auch das Ende von Nr. 72, wo die Weiber in der Vorlage immer noch auf Eulenspiegels Wiederkehr warten. Auch die Einleitungs- und Streitszene in Nr. 82 soll ein Ganzes schaffen. Die Differenz zwischen dem Schluß von Nr. 84 und dem der Quelle, wo die beiden Liebhaber nochmals Anträge stellen und mittels Botschaften abgewiesen werden, während im Spiel (408 ff.) die Frau gleich zum voraus der Magd einschärft, was sie bei neuen Annäherungsversuchen zu antworten habe, zeigt, daß es Hans Sachs bei seinem Abrunden und Ergänzen sehr darauf ankommt, daß alles Langweilige ver-

1) Germ. 36, 32.

mieden werde. Und nach der Katastrophe muß sich ja der Dichter da vor allem in acht nehmen. Über die Versöhnung am Schlusse von Nr. 85 wird unten [1] gehandelt werden.

Nicht so häufig, wie man glauben sollte, schadet dieses Bestreben dem Dramatischen; denn dieses ist doch meist mächtiger als jenes mehr auf das Äußerliche gerichtete Wollen. Aber es zeigt uns wieder, wie Hans Sachs gewöhnlich souverän über dem Stoffe steht.

§ 4. *Vermeiden von Wiederholungen.* Auch durch Vermeidung von Wiederholungen ist Hans Sachs bestrebt, lebhaftere Wirkung zu erzeugen. Die paar Revuen und revueartigen Fälle abgerechnet, lassen sich die wenigen Verstöße an den Fingern aufzählen.[2] Die Kürze der Spiele kommt dabei natürlich mit in Betracht. Die zahlreichen Fälle der Orientierung und der Vorbereitung vor der Inszenierung irgend eines Streiches sind von Hans Sachs fast ausnahmslos so gehalten, daß die Darstellung selbst genug Neues bringt, um nicht das Gefühl, der Dichter wiederhole sich, aufkommen zu lassen. Nicht als ob sich Hans Sachs nicht auch in allen möglichen Motiven wiederholte; aber wo ist der Dichter, dem dies nicht nachzusagen wäre? Deutlich sichtbar wird das Bestreben des Hans Sachs, Wiederholungen zu meiden, durch vielfache Änderungen der Quelle gegenüber. Schon auf der Bühne Dargestelltes will er nicht noch einmal erzählen; darum sagt Nr. 58, 345 f. Eulenspiegel, er wolle den Verlauf dann nachher berichten, und motiviert dieses Unterlassen trefflich. Umgekehrt findet in Nr. 41 die Beratung mit dem Pfarrer nicht auf der Bühne statt, um die gleiche Geschichte nicht dreimal dem Zuschauer vor Augen zu führen. Und das gleiche Auskunftsmittel, Meldung einer beteiligten Person von einer Beratung, wendet unser Dichter auch in Nr. 77 an. Es ist das ein charakteristisches Beispiel, wie Hans Sachs, wenn er eine Wiederholung nicht umgehen kann, durch Abwechslung das Störende zu beseitigen versteht: mit Klas Würfel, dem Spitzbuben, verständigt sich Eulenspiegel auf der Bühne, 154 ff. aber meldet er, er habe den Plan schon mit dem Schottenpfaffen besprochen. Sonst gilt die

1) Vgl. § 50.
2) Vgl. z. B. § 1.

strenge Regel, daß Beratungen vor den Augen der Zuschauer vor sich zu gehen haben. Der Abwechslung und Vermeidung von Wiederholungen zuliebe, durchbricht Hans Sachs in Nr. 84 selbst einmal das Gesetz der ersten Rede der ankommenden Person[1], indem Rinuczo, durch die Bemerkung „Ich wil sie anreden allain", mit der Magd die Unterredung beginnt, im Gegensatz zu Alexander, der von der Magd zuerst angesprochen wird. Also auch kleine Mittel verschmäht Hans Sachs nicht. Weiter macht sich etwa als Tendenz bemerkbar, in früheren Spielen Gebrachtes nicht zu wiederholen, welchem Bestreben vielleicht auch die Weglassung Salomos in Nr. 49 (vgl. Nr. 26) teilweise zuzuschreiben ist.[2] Anspielungen auf frühere Spiele, abgesehen von der vielfachen Übernahme von Versen, sind sehr selten[3], und die wenigen dazu noch zweifelhaft.

§ 5. *Über Einheit von Ort und Zeit.* Was Einheit von Ort und Zeit anbelangt, so hat ja das deutsche Drama bis auf Gottsched unbestritten der größten Freiheit sich erfreut. Wenn wir nun bei Hans Sachs die Wahrnehmung machen, daß er die ganze Zeit seiner Produktion hindurch in seinen Fastnachtspielen sich im Wechseln des Ortes weit mehr einer weisen Mäßigung befleißigt[4], als hinsichtlich des Wechsels der Zeit, so ist das insofern für uns von hohem Interesse, als es für ein entwickeltes dramatisches Verständnis des Hans Sachs spricht. Mag der Dichter auch da und dort zeitlich große Sprünge sich erlauben, so schadet das der dramatischen Gesamtwirkung nicht erheblich, wenn es nicht ins Maßlose verfällt. Wohl aber ist ein häufiger Wechsel des Ortes ganz besonders geeignet, Verwirrung, Unübersichtlichkeit, Hemmung in die Handlung zu bringen, also die Wirkung zu stören, selbst bei den primitiven Bühneneinrichtungen jener Zeit. So wechselt denn Hans Sachs möglichst selten den Ort, um auf diese Weise den Fortgang der Handlung nicht zu stören. Bis zum 16. Spiele herrscht Einheit

1) Vgl. § 63.

2) Vgl. § 56.

3) Nr. 28, 40, Nr. 64, 220f., Nr. 77, 182 usw.; die ersten beiden auf Nr. 12, das letztere auf Nr. 54.

4) So starke szenisch-technische Bedenken, daß sie allein den Dichter hätten bestimmen können, gab es damals nicht.

des Ortes, was aber Zufall ist und mit der Art der Stoffe zusammenhängt, denn schon das ältere Fastnachtspiel hielt sich nicht gebunden an eine Einheit des Ortes. Ich kann also kaum mit Drescher[1] im Ortswechsel ein Wagnis sehen. Mit der Zeit springt Hans Sachs freilich einigemale wild um. In Nr. 16 sagt Hans 93 f.: „ich riet, daß wir drey alle sander Morgen frü kemen nach einander"; seine Rede geht bis 111, und 112 fährt Urban fort: er finde diesen Rat gut, doch schon 113 bemerkt er: „Schaw', dort geht gleich der Kargas raus, ytz eben gleich aus seinem Haus." Also während der wenigen Minuten des Gesprächs muß es „Morgen früh" geworden sein. Aber solchen Sachen legt Hans Sachs kein Gewicht bei, und wir dürfen es kaum mit Mac Mechan § 10 einen „careless blunder" nennen; die Phantasie des Zuschauers half da schon nach. Nr. 19, 46 7 bleibt der Kaufmann auf der Bühne, und der Amice kommt: dieser Moment stellt in der Handlung einen Zeitraum von 10 Jahren dar (vgl. 54 und 69). Nr. 36, 149 ff. beklagt sich Oheim Fritz über das schlechte Hochzeitsmahl, von dem er soeben aufgestanden; Contz Tötsch kommt dazu und jammert, der Wolf habe eine Kuh zerrissen. Während immer noch wegen des Wolfes beraten wird, sagt 189 Hermann Lötsch, das Jahr gehe jetzt zu Ende, nämlich seit der Hochzeit, vor der dem Heintz versprochen worden, nach einem Jahre werde er noch eine Frau erhalten. Es liegt gar keine Pause dazwischen, in die wir mit Hilfe unserer Vorstellung diesen Zeitraum verlegen könnten. Auch Nr. 46 müssen während der Reden 31 ff. und 75 ff. je einige Stunden vergangen sein. Nr. 51 sind die drei Blinden 109 kaum in die Wirtsstube eingetreten und wollen ein Gespräch beginnen, da kommt der Wirt und verlangt Bezahlung; es müssen also unterdessen einige Wochen verflossen sein. Es sind das die einzigen Fälle, die dramatisch etwas störend wirken.

Aber wie bei Kostüm und Gebräuchen müssen wir auch hier Hans Sachs aus seiner Zeit heraus verstehen lernen. Kaum läßt sich bei ihm in Beziehung auf Einheit von Ort und Zeit eine Entwicklung wahrnehmen, wenngleich Änderungen, wie in Nr. 63, 216 („Morgen frue" statt „am Sontag frü", wie die Quelle hat) und in einigen wenigen andern spätern Spielen dies

1) H. S. und Boccaccio I, Zs. f. vgl. LG, NF VII (1894), 402.

vermuten lassen könnten. Hans Sachs empfand gar nicht das Bedürfnis, hier etwas zu bessern. Das eher seltene Vorkommen allzu großer und daher schädlicher Zeitsprünge erklärt der kleine Umfang fast aller Handlungen.

§ 6. *Das dramatische Arrangement.* Im allgemeinen gilt der Satz, daß sich Hans Sachs in seinen Fastnachtspielen, was die Handlung betrifft, im großen und ganzen an die Quelle anschließt. Aber sehr oft begegnen wir kleinern, meist unscheinbaren Abweichungen, die uns von dem dramaturgischen Verständnis unseres Dichters eine gute Meinung beibringen. Hans Sachs verrät damit sein Können, seine Fertigkeit im dramatischen Arrangieren. Wir werden noch mehrfach Gelegenheit haben, zu beobachten, wie er mit den verschiedensten Mitteln die Handlung auf die Katastrophe hin zuspitzt, und noch andere einschneidendere Änderungen aus dramatischen Gründen[1] werden wir später anzuführen haben. Aber selbst mit kleinen Umstellungen erzielt er oft gute Wirkungen. So bringt in der Hauptquelle zu Nr. 51 der Wirt zuerst seine Meditationen vor und dann wirft er die Blinden in den Saustall, worauf allmählich Eulenspiegel erscheint. Hier umgekehrt: die Meditationen des Wirtes 164 ff. gehen unmittelbar dem Auftreten Eulenspiegels voraus. So wird dessen Ankunft motiviert und vorbereitet, und eine kräftige Gegensätzlichkeit geschaffen[2], das undramatische Grübeln vor dem Zornausbruch fällt weg, und mit dieser richtigeren Verteilung der Ruhepunkte wird ein kräftiger pulsierendes Leben hineingebracht.

Ganz ähnlich auch Nr. 85, 530: in der Quelle heißt es von der Frau: „Si wartet einer füglichen zyt und gieng heimlich us dem haus zu irem vatter“, während hier die Frau sofort nach ihrem Gespräch fortgeht. In der Quelle zum 53. Spiel sagt Boccaccio S. 41, 36—42, 2: „villeichte übriger hicz des weins oder freude vrsach gewesen was Das eines tages wider etliche seine gesellen gesprochen het“, usw., und auch im Meistergesang vom 5. Dezember 1544 heißt es: „der eins tags zu sein gesten sprach“[3], usw., aber im Spiel selbst hat Hans Sachs nicht die

1) Vgl. § 6.
2) Vgl. § 22.
3) Goetze-Drescher, Fab. II Nr. 174, 3.

Ursache aus Boccaccio übernommen, die er im Meistergesang angeführt hat, sondern den andern bei Boccaccio genannten Grund („Freude“; s. o.). Und diese ist natürlich dramatisch viel wirksamer, als wenn er etwa mit einer Wirtshausszene angefangen hätte. In Nr. 58 hält Eulenspiegel dem Pfaffen das Verraten des Beichtgeheimnisses nicht erst am andern Morgen vor, sondern im Höhepunkt der Streitszene zwischen Pfaff und Magd selbst, und ertappt so seinen Gegner auf der Tat. Und ähnlich gehen in Nr. 82 die Streitenden nicht erst am andern Morgen mit der Klage vor den Richter, sondern dieser erscheint plötzlich, wie die Prügelei am lebhaftesten ist. Dadurch fallen undramatische Zeiträume weg, die Geschehnisse ereignen sich Schlag auf Schlag, und es entstehen leidenschaftlichere Reflexe. Ein Unterbrechen wäre hier doppelt störend gewesen, da es ja beide Male gerade vor der Katastrophe die Handlung gehemmt hätte. In der Nr. 72 zugrunde liegenden Historie ziehen Kinder mit den Weibern in den Wald, um Holz zum Pelzwaschen zu holen; sie tanzen und singen vor Freude auf dem Weg. Im Spiel aber sind es die Weiber selbst, die singen und tanzen, und zwar direkt um den Kessel herum und unmittelbar vor der Katastrophe, nicht vor dem Holzholen[1].

In der Quelle zu Nr. 32 werden „fier wolbeschlagen zierlich truchen“ zum Reichenburger durch vier Träger getragen; im Spiel nimmt der Kaufmann nur ein „schreinlein kleyn“ (247) mit sich. Das hat natürlich auch seinen Einfluß auf die Darstellung der Katastrophe, denn wäre die Version der Quelle übernommen worden, so hätte jene anders gestaltet werden müssen, viergeteilt, ohne daß bei diesen vier Teilen leicht eine Steigerung hätte stattfinden können. Denn die leidenschaftliche Erregung wäre gewiß bei der Eröffnung der ersten Truhe, wo der Reichenburger den ganzen Sachverhalt schon deutlich ahnt, am höchsten gewesen. Dieser viergeteilte Gipfel hätte also dramatisch sehr schlecht gewirkt. Da den Dichter weitere Gründe zu dieser Änderung ebenfalls bewegen mußten[2], so haben wir absolut

---

1) Vgl. § 22.

2) Vgl. §§ 56, 62.

keine Ursache, mit Stiefel[1] dieser Differenz wegen noch notwendig eine weitere, unbekannte Quelle anzunehmen.

Rein dramatisch-technische Gründe sind es, mit wenigen Ausnahmen, welche diese Änderungen veranlaßt haben, hier, wie in manchen weiteren Fällen. Diese sind also Hans Sachs wichtig genug erschienen, mit der sonst wenn irgend möglich beibehaltenen Ordnung in den Quellen zu brechen, wieder ein Beweis, daß dramatische Rücksichten nicht nur so ganz nebenbei von Einfluß waren bei seinen Fastnachtspielen.

Das alte Fastnachtspiel verstößt oft gegen die elementarsten Anforderungen des Dramas, so daß wir einen gar nicht geringen Prozentsatz der Fastnachtspieldramen der Kellerschen Sammlung selbst bei mildester Beurteilung nicht als Dramen ansehen können. Hans Sachs steht hierin mit dem Hauptteil seiner Spiele im schroffsten Gegensatz zum alten Nürnbergischen Fastnachtspiel. Er erkannte das Wesen des Dramas, indem er nicht einfach fertige Gefühle auf die Bühne brachte, die, nur allzu deutlich wahrnehmbar, durch ad hoc erschienene Personen in Worten mitgeteilt wurden, sondern er ließ alles erst auf der Bühne w e r d e n. Aber wie er das Entstehen der Reflexe nicht hinter die Szene verweist, so wendet er auch der Darstellung der Reflexe selbst seine genaue Sorgfalt zu. Die Fastnachtspiele des Hans Sachs weisen ja, mit ein paar Ausnahmen, nur wenige Personen auf, durchschnittlich etwa 4, bei einem Minimum von 3; unbedeutende Nebenfiguren hat Hans Sachs selten.[2] Daher dürfen wir auch bei den meisten Figuren eine sorgfältige Darstellung der Reflexe mit vollem Recht verlangen.

Sehen wir uns unsere Fastnachtspiele auf diese notwendigsten Einzelheiten hin, die das Drama vom Epos unterscheiden, an, so wird uns gleich die echt dramatische Darstellung des entstehenden Wollens in die Augen springen. Ein ganz beträchtlicher Teil der von Hans Sachs zur Ausgestaltung der Fabel verwendeten Verse dient solchen Zwecken, und das verfehlt denn auch seine Wirkung auf den Zuschauer nicht, indem es ihn gleich zum Mitfühlen und Mitfolgen zwingt. Wir

---

1) Germ. 37, 209.

2) Vgl. §§ 56, 57.

werden weiter unten noch sehen[1], wie Hans Sachs das die Handlung erregende Wollen darstellt. In Nr. 42 z. B. kommt die führende Figur (Abt) erst auf der Bühne zu den Gefühlen, die dann das Wollen erregen. In den ersten Stücken ist allerdings die Entstehung des Wollens oft recht mangelhaft dargestellt, wofür wir fast in jeder Nummer Beispiele finden; selbst in Nr. 19 ist die Entwicklung oft noch sprunghaft, und die Entstehung des Wollens wird auch da noch oft nicht dargestellt, wo er dies später gewiß getan hätte. Dann aber in den nächsten Spielen wird es zur fast ausnahmslos beobachteten Regel, daß jede einigermaßen bedeutende Figur vor jedem wichtigen Handeln die Entstehung des Wollens auf der Bühne zeigt, sofern eben nicht aus irgendwelchen technischen Gründen dies unterbleiben muß. So, um auf einige Fälle hinzudeuten, in Nr. 23, etwa 235 ff. bei der Sophia (Monolog: ich muß mit List den Vogel, den ich verscheucht, wieder fangen; da kommt er!); Nr. 28, 162—8 (kommt der Mann wieder, werde ich ihn nochmals prügeln), während in der Quelle der Nachbar, sowie er den Bericht vom „Brand" erfahren, ohne ein Wort zu sagen, ins Haus eilt; der Mann Nr. 45, 212 ff. (wenn ich den Pfaffen erwische, kommt's mir nicht darauf an, ihm den Garaus zu machen); die ausführliche Rede der Frau Nr. 46, 61 ff.; sehr gut auch Nr. 57, 51—60, oder 153—63, bevor die Kupplerin sich hinter die Frau hermacht; 259 ff., bevor sie den Ehemann anredet; Nr. 61, 173 ff., wo uns die Entstehung des Planes der Kupplerin vorgeführt wird; oder Nr. 77, 175 f. usw. Hier, wie in zahllosen weitern Fällen, fand Hans Sachs nur ganz selten eine leise Andeutung vor, so zu sagen alles ist sein Werk, und gar manchmal können wir die tiefe Versenkung des Dichters ins Psychologische bewundern.[2] Gar nicht zu den Seltenheiten gehört es, wenn Hans Sachs eine Person nur darum auftreten läßt, um das Entstehen des Wollens und sein Anwachsen zur Tat uns vorzuführen, so daß einzig aus diesem Grunde eine neue Szene entsteht, wie etwa Nr. 23, 211 ff., Nr. 45, 85 ff. usw. Auch Monologe von der Art der Rede der Kupplerin Nr. 61, 111 ff., die einen Hintergrund zu der dann beginnenden Szene

1) Vgl. § 15.
2) Vgl. § 55.

bilden soll, sind meist vorzüglich gebaut, wenn auch hier sich wieder ein allmählicher Fortschritt in der Bahn seiner Tätigkeit nachweisen läßt. Bis vor das erste Entstehen des Wollens geht Hans Sachs mitunter zurück, nie aber zu weit: so hat in der Quelle zu Nr. 58 Eulenspiegel „die ding wol gehöret vnd verstanden“, aber nicht der Herzog hat es ihm erzählt; hier aber klagt dieser selbst zu Beginn des Spieles Eulenspiegel sein Leid, wodurch dessen Wollen angeregt wird.

Nicht weniger genau nimmt es Hans Sachs mit der Darstellung der Reflexe, welche durch die Geschehnisse im Innern der Figuren entstehen. Auch hier können wir vielfach beobachten, daß Hans Sachs eigens zu diesem Behufe Personen auftreten läßt, und zwar Hauptfiguren und Gegenfiguren, und gar nicht selten auch die Nebenfiguren (z. B. Nr. 43, wo die Frau nur darum abtritt, um Leonetta, bevor sie mit dem Ritter Lamprecht wieder erscheint, Gelegenheit zu geben, in einem Monologe die dramatisch bedeutenden Reflexe, welche die Ankunft des Ritters in ihm erzeugt, mitzuteilen). Ferner ist die Darstellung der Gefühle, welche die Katastrophe in der Hauptfigur wachgerufen hat[1], in sehr vielen Fällen ganz das Werk des Dichters, indem sich seine epischen Quellen natürlich diesen Schluß meist schenkten. So stammt in Nr. 25 die ganze Darstellung der Reflexe 276 ff., welche die Täuschung des Bauern und der Diebstahl seiner Kuh in ihm schafft, von Hans Sachs. Ebenso Nr. 41, 278 ff. die im Bauern infolge der Überzeugung, selbst den Bachen gestohlen zu haben, entstandenen Gefühle, oder Nr. 84, 378 ff. diejenigen des Rinuczo, usw. Ebenso mitunter bei Gegenfiguren, wie Nr. 74 die höchst wirkungsvollen Reden des Kaufmanns am Schlusse.

Darstellungen der Reflexe einzelner kleiner Handlungen auf die Hauptfigur finden wir auf Schritt und Tritt, und hierin offenbart sich ganz besonders des Dichters dramatischer Sinn und eine nicht unbedeutende künstlerische Feinheit im Schaffen: kurz, knapp, aber doch gründlich, tief und lebenswahr sind diese Darstellungen. Nr. 28 freut sich 185 ff. der Mann über die Durchprügelung des Nachbarn durch sein Weib, denn es be-

1) Vgl. auch § 16.

hagt ihm, daß nicht nur er sie fürchtet; Nr. 58, 49 ff. freut sich Eulenspiegel über den Auftrag des Herzogs, denn nun hat sein Elend ein Ende; in Nr. 72 (vgl. 269 ff. die Nachbarin und die Gevatterin) spricht die Wirtin höchst drastisch und charakteristisch ihre Gedanken aus über das Handeln Eulenspiegels. Die Schlußreflexe legt Hans Sachs sehr gern, doch nicht immer, in den Mund der Hauptfigur. Nr. 41, 414 ff. läßt er den Bauern noch einmal auftreten, um ihn die Reflexe zeigen zu lassen, und das gleiche geschieht Nr. 43, 295 ff. mit der Frau, und in Nr. 46, wo überhaupt im ganzen Spiele die dramatischen Motive kräftig herausgearbeitet sind, finden wir am Schlusse den Monolog des Steffano; Nr. 57 läßt Hans Sachs 298/9 den Mann abtreten, damit die Frau und Magd noch ihre Gedanken und Eindrücke über das Geschehene aussprechen können. In der Quelle zu Nr. 72 regen sich die Weiber nicht weiter auf über das Verschwinden Eulenspiegels und die Vernichtung ihrer Pelze; sie warten geduldig, bis er wieder komme, ihnen ihre Pelze zu waschen. Hier merken sie gleich die Täuschung, merken auch, daß dies ein Streich Eulenspiegels ist und halten mit ihrer Entrüstung nicht zurück; denn es sind Hans Sachssche Weiber, Bäuerinnen. Damit hat erst der Dichter Reflexe geschaffen. Nr. 81 spricht 375 ff. der Junker den Schlußmonolog, der die Partie nach dem Eintreten der Katastrophe bildet. Doch kann auch eine Gegenfigur im Schlußmonologe reden, und auch seine direkte Verbindung mit der letzten Dialogpartie findet sich. Oft dringt allerdings offen ausgesprochene Moral ein, in manchen Spielen hat aber Hans Sachs vermocht, sich davon freizumachen.[1] Welchen Wert übrigens der Dichter auf abschließende Reflexe legt, mag man aus Spielen wie Nr. 37 ersehen, wo mit Ausnahme des Pfaffen, dessen weiteres Auftreten hier am Schlusse wahrlich überflüssig wäre, sämtliche Personen erst nach dem Aussprechen ihrer Schlußreflexe abtreten, der Bauer, die Bäuerin und zuletzt der Schüler. Trotz der etwas hölzernen Regelmäßigkeit, die noch ein wenig nach dem alten obligaten „Beschlusse" schmeckt, und trotzdem der Effekt damit nicht gemehrt wird, müssen wir doch das Bestreben

1) Vgl. § 30.

des Hans Sachs, die Darstellung der Reflexe auch nach der Katastrophe nicht zu vernachlässigen, anerkennen. — Wenn die Gegenfiguren unserm Dichter dramatisch naturgemäß in mancher Hinsicht nicht das gleiche Interesse abgewinnen können wie die viel lebensvolleren Hauptfiguren, so läßt er sie dennoch in der Darstellung auch durch kleinere Geschehnisse bewirkter Reflexe nicht zu kurz kommen. So vernehmen wir Nr. 45, 196 ff. die Gefühle, die in der Frau durch den Entschluß des Mannes, heute draußen zu übernachten, hervorgerufen sind, Nr. 51, 297 ff. die nach dem Gelingen seiner List in Eulenspiegel entstandenen Reflexe; und ebenso verhält es sich Nr. 53, 117 ff. mit Simon Wirt, nachdem er den Befehl des Inquisitors erhalten, Nr. 61 mit Felix, nachdem ihm der günstige Bescheid von der Kupplerin zuteil geworden, im Gegensatz zur Quelle, die davon nichts hat, und auch Nr. 62 tritt Eberlein erst auf, nachdem wir die Stimmung des Vlla vernommen, usw. Das gleiche geschieht nun mit der Wirkung einzelner kleinerer Geschehnisse auf bedeutendere Nebenfiguren, wenngleich die Schattierungen in der Darstellungsart der Reflexe bei Haupt-, Gegen- und Nebenfiguren nicht immer im richtigen Verhältnis zueinander stehen. Aber das ist feinere Kunst und von Hans Sachs nicht zu erwarten. Da finden wir in Nr. 27, 181—92, um wieder einige wenige Beispiele anzuführen, die Reflexe, die die Gefangennahme in Heintz wachgerufen, und 193 ff. diejenigen der beiden Knechte über das gleiche Geschehnis. Und ähnliches treffen wir an in Nr. 28, 169 ff., bei der alt Unhold, Nr. 74, 196 ff. bei Pankraz, Nr. 83 beim Doktor nach einer jeden Beschimpfung, usw.

Oben haben wir gesehen, daß Hans Sachs die abschließenden Reflexe darstellt, die sich meist von selbst ergeben. Oft aber schafft erst er einen versöhnlichen, dramatischen Abschluß und führt so die durch die Katastrophe bewirkten Gefühle bei allen Figuren zu einem richtigen Ende; z. B. in Nr. 27, 299 sagt der Edelmann, er habe den Wetschger nur aufbewahrt, nicht in seinen Besitz übernommen, wie Wursthans 194 ff. glaubte; auf diese Weise wird das Mißverständnis aufgeklärt und den Knechten der Grund der Unzufriedenheit mit dem Edelmann benommen, und somit werden die Knechte beim Edelmann bleiben.

In dieser für das Drama so ungemein wichtigen Darstellung der Reflexe hat Hans Sachs schon früh Tüchtiges geleistet. In den allerersten Spielen mangelt ihnen freilich oft das Natürliche, Lebensgetreue, und da und dort fehlen sie ganz, wo wir sie eigentlich zu vernehmen erwarten. Im ersten Spiel mit genau bekannter Quelle, Nr. 16, hat er aber schon eine gewisse Höhe erreicht; wir finden da an manchen Stellen Boccaccio gegenüber viel lebhaftere Darstellungen. So verlangt hier Kargas ausdrücklich, die andern sollten ihn nach Hause geleiten, womit die Reflexe, die durch das Geschehnis, die Aussage der drei Bauern, er sei schwer krank, in ihm erweckt worden sind, kräftiger und schärfer hervortreten: Kargas selbst ist überzeugt, e r verlangt nach Hause, es sind nicht seine Nachbarn, wie in der Quelle, die ihn dazu auffordern. Und ebenso schickt dann Kargas die Bauern zum Arzt, während bei Boccaccio Bruno sagt, er wolle zum Arzt laufen. In Nr. 19, das ja in dramatischer Hinsicht bedeutend unter Nr. 16 steht, ist dann freilich das Anbringen der Reflexe wieder etwas seltener und nicht so meisterhaft; doch von da steigt die Linie von neuem.

In den meisten Fällen finden wir ganz natürlich die Darstellung der Reflexe und des Wollens beieinander und im kausalen Verhältnis stehend. Bei einer einfachen, kurzen Handlung mit wenig Figuren ist dieses Verfahren des Dichters ja das gegebene, und wir werden da weniger durch Komplikationen entstandene Variationen der Schablone erwarten, wobei freilich etwas Eintönigkeit die Folge ist. Immer aber entspringt hier das Wollen aus einem bewegten Innern, was dramatisch eine vorzügliche Wirkung hat. Nr. 45, 156 ff. läßt Hans Sachs den Eiferer, nachdem die Frau abgetreten ist, in einem Monologe die Reflexe zeigen, welche das Geständnis der Frau, sie buhle mit einem Pfaffen, in ihm erweckt, und aus seinem Zorn entsteht sein Wollen (Nr. 49, 187 ff.; Nr. 53, 35 ff.; Nr. 63, 107 ff. sind ebenfalls treffliche Beispiele); auch in Nr. 72 treten 71 ff., 157 ff., 197 ff., 245 ff., 318 ff. die andern Personen jedesmal ab, um Eulenspiegel in einem Monologe Gelegenheit zu geben, die Reflexe, die der weitere Verlauf der Handlung in ihm hervorgerufen hat, sowie das Entstehen des Wollens zu zeigen: ähnlich Nr. 75, 299 ff., wo die Bauern in drastischem Aufzuge er-

scheinen und uns ihr Wollen verkünden, obgleich Jeckle ihren Zustand schon beschrieben hat (vgl. auch 368 ff.); Nr. 83, 116/7 läßt Hans Sachs den Junker abtreten (in der Quelle bleiben alle im Saal), um Jeckle Gelegenheit zu geben, sein Inneres uns zu enthüllen: er ist erstaunt, daß seine Rede dem Gast nicht gefallen hat, da er ihm doch die Wahrheit gesagt habe; nun will er ihm eine Lüge sagen, vielleicht gefalle ihm das; vgl. auch 138 ff., 209 ff., 232 ff. usw.

Den Dramatiker verrät noch eine andere Erscheinung: Hans Sachs ist bestrebt, die Handlung aus einer Eigenschaft, einem Charakterzug, entstehen zu lassen; manchmal braucht er dabei nur der Quelle zu folgen, in andern Fällen aber hat erst er den Charakter geschaffen. Abgesehen von einigen frühen Spielen finden wir eigentlich überall diese Regel beobachtet. Hans Sachs muß gefühlt haben, wie kalt es den Zuschauer läßt, wenn er sieht, daß all diese Verwicklungen, Erregungen und Leiden aus purem Zufall, absonderlichen Eigentümlichkeiten und Ausnahmsverhältnissen entstehen. So ist bei Boccaccio Calandrin einfach das komische Objekt, gegen das alle möglichen Streiche unternommen werden; er ist nicht von Natur speziell geizig. In Nr. 16 aber ist Kargas ein typischer Geizhals; die Handlung entsteht also aus seinem Charakter. In Nr. 43 erfahren wir 8 f., 92 usw., daß die Frau schon lange gebuhlt hat mit Leonetta und mit manchem andern; also aus dem Charakter entsteht auch hier die Handlung. In Nr. 58, 155 machen wir die Entdeckung, daß der Pfaff eifersüchtig ist, also nicht durch eine Zufälligkeit, sondern durch einen Charakterzug gerät er ins Verderben.

Manchmal erwirbt sogar eine Figur erst auf der Bühne eine dramatisch wichtige Eigenschaft, sei es nun, daß dies vor der Handlung geschieht, wie in Nr. 57, oder sei es, daß es durch die Handlung selbst bewirkt wird, wie in Nr. 74. Die Kupplerin in Nr. 57 tritt nämlich nicht als fertige Kupplerin vor uns, sondern in ihrem Monolog 1 ff. w i r d sie das erst. Hans Sachs hätte sie ja auch können erzählen lassen, einst habe sie sich aus den und den Gründen entschlossen, dieses Gewerbe zu betreiben. Interessant ist der Fall in Nr. 74. Wenn wir die drei diesem Stücke zugrunde liegenden Quellen in d e r Reihenfolge neben-

einanderhalten, wie sie von Hans Sachs benutzt wurden, und nun den Charakter der jungen Frau in diesen drei Quellen vergleichen, so werden wir eine Steigerung entdecken, und zwar eine Steigerung der Gewandtheit der Frau in Buhlgeschäften: in der ersten Quelle (Alph. XIV), im Spiel bei der ersten Überraschung, weiß sich die Frau nicht zu helfen, ihre Mutter ersinnt die List mit dem Leintuch; in der zweiten Quelle erfindet die Frau selbst ein Mittel, ihren Mann fernzuhalten, und zwar besteht es hier in einer kecken Lüge; in der dritten Quelle gewinnt die Frau ebenfalls selbst einen Kniff, aber hier besteht er nicht nur in einer Lüge, sondern in einer frechen Beschwörung: die Kühnheit des Weibes, ihre Gewandtheit und Unerschrockenheit ist hier am größten. Aus dieser durch bedachte Zusammenstellung — vielleicht nach einer sorgfältigen Auswahl unter einer größern Anzahl tauglicher Quellen — entstandenen spröden Steigerung hat nun Hans Sachs es verstanden, eine Entwicklung des Charakters der Frau zu schaffen, indem er einen genau motivierten kausalen Zusammenhang herstellte. Dies erreicht er, indem er die Mutter des Weibes, die nur in der ersten Quelle vorkommt, das ganze Stück hindurch beibehält, wohl auch zur Vermeidung allzu vieler Monologe, in erster Linie aber, damit dieses alte emeritierte Hurenweib ihre Tochter im geheimen Buhlen unterrichten könne, teils durch Beispiele, teils durch Ermahnung und Ratschläge: damit motiviert er den Fortschritt der Frau. Und dieses Verhältnis von Lehrerin zu Schülerin begnügt sich Hans Sachs nicht nur durch Handlung vor Augen zu führen. „Hab ich nit praucht ein schwinden rank“, fragt die Tochter stolz und freudig ihren Buhlen, nachdem sie zum ersten Male einen selbständigen Erfolg errungen hat, und auf die erstaunte Frage des Geliebten hin, dem auch die Fortschritte seiner Teuren auffallen, „wer macht dich so listig und klůeg/ Das dir der ranck so schwind fiel ein“/, läßt nun Hans Sachs die erkenntliche Tochter antworten:

> „Ey es hat mich die můeter mein
> Geleret so vil list vnd renck,
> Das ich im augenplick erdenck
> Ein lueg, das ich mein alten petrewg,
> Pey der nasn hin vnd wider peug.“ (292—6).

Hans Sachs liebt über alles Deutlichkeit und Klarheit; darum zeichnet er auch diese Entwicklung des Charakters der Frau mit scharfen, deutlichen Strichen, er schiebt gewissermaßen Anfangs- und Endpunkt der Entwicklung weiter auseinander, indem er den Gegensatz verschärft, und weil nun die drei Überraschungsszenen mehr voneinander abstechen, wird die Entwicklung deutlicher. So ist bei der ersten Dazwischenkunft des Mannes die Unbeholfenheit der Frau erhöht: das einzige, was in der Quelle (Alph. XIV) die Frau in ihrem großen Schreck von sich aus zur Rettung ihres Buhlen tut, wird im Spiel auf die Alte übertragen. In der Vorlage (Österley, S. 331) hat die Frau den Buhlen selbst herbeigerufen; hier tut dies die Alte. 126 fragt die Tochter ängstlich die Mutter, wo sie ihn hinbringen solle, da gibt ihr die Alte den Rat, ihn in die Kammer zu sperren; in der Quelle tut das die junge Frau von sich aus. So tritt uns also die Tochter entgegen am Anfang des Spieles: vollkommen unerfahren im geheimen Buhlen, sie muß sich ganz auf die Mutter und ihre List verlassen. Und am Ende des Spiels? Beinahe als ein anderes Weib kommt sie uns vor, kühn, listig, um Anschläge nicht verlegen. Auch hier ist wiederum die kunstreiche Hand des Meisters sichtbar: im „Renner“ sowie im Spruchgedicht und im Meistergesang bittet die Frau den Mann, sich auf die Bank niederzulegen, damit sie den Segen über ihn sprechen könne, und der Mann legt sich freiwillig auf die Bank nieder; hier im Spiel „felt“ sie ihn „an“ (358/9), trotz aller Gegenwehr des Mannes läßt sie ihn nicht los, bittet die Mutter, ihren „krefting segen“ walten zu lassen, und 375/6 „felt“ sie ihn „um“, und die Alte spricht dann den Segen, und was für eine Höhe die Geistesgegenwart der jungen Frau erreicht hat, kann man 365 ff. ersehen. So hat also Hans Sachs durch geschickte Anordnung der Quellen, mit wirkungsvollen Änderungen und Zutaten und durch Herstellung eines ursächlichen Zusammenhangs diese Entwicklung zustande gebracht. Dadurch nun, daß die Wandlung, der Fortschritt der Fähigkeit der Frau durch auf der Bühne ausgesprochene Ratschläge und dort vorgeführte Exempel bewirkt wird und vor unsern Augen vor sich geht, bewährt Hans Sachs sein entwickeltes dramatisches Gefühl: alles, was in der Handlung entsteht, w i r d , geschieht,

weckt und hält viel mehr unser Interesse wach, als das geschehen und schon fertig vor uns Hintretende, also in unserm Falle etwa ein von Anfang an sehr listiges und gewandtes Weib.

Dieses Werden und sich Entwickeln bringt nun Hans Sachs in echt dramatischer Darstellungsfreude auch sonst noch oft vor unsere Augen. Wichtige Punkte im Laufe der Handlung hebt er hervor, wie etwa in Nr. 37, wo der Schüler, als die Bäuerin 162 ihn anfahren will, ihr betont, wenn sie schweige, dann wolle auch er schweigen, womit der Ausgang angedeutet ist, während die Quelle dies bis zum Schlusse nur ahnen läßt. In der Quelle stellt der Schüler Bauer und Bäurin in einen gezeichneten Kreis, steigt dann unter das Dach hinauf und bespricht da die Sache mit dem Pfaffen, während hier im Spiel der Bauer und sein Weib „årsling“ hinaus (und nachher wieder so hinein) müssen, und unterdessen der Schüler und der Pfaff auf der Bühne verhandeln, und also der ganze seelische Prozeß im Pfaffen dargestellt werden kann. In Nr. 58 sieht Eulenspiegel, wie der Pfaff das Geheimnis preisgibt, während in der Quelle er es nur hört, welchen wichtigen Moment Hans Sachs also auf die Bühne bringt. In Nr. 75 verraten die Bauern dem Herzog, daß Neidhart ein schönes Weib habe, um sich für die empfangenen Wunden zu rächen, in der Quelle, nur um sich überhaupt an Neidhart zu rächen. Denn Hans Sachs fühlte richtig, nicht eine beliebige Schuld interessiere den Zuschauer, sondern vor allem eine, mit der sich die Person im Laufe des Stückes, auf der Bühne, beladen habe. Und so ließen sich noch weitere Beispiele genug anführen.

Der tiefen Wirkung des allgemein Menschlichen auf den Zuschauer, im Gegensatz zu besonderen Eigentümlichkeiten in Schicksal und Empfinden, war sich Hans Sachs wohl bewußt, und wie er oft die die Handlung erregenden Eigenheiten zum Charakterzug vertieft, so vertieft er sehr oft auch oberflächliche, flüchtige Gefühle zu allgemein menschlichem Empfinden und Denken. In der Quelle zu Nr. 37 will der Schüler nur des Buhlens wegen die beiden bestrafen, nicht des verweigerten Nachtlagers wegen; er will den Pfaffen abschrecken, „ob es zu warer that mocht kumen“. Er will also einfach einen Streich

spielen, ohne daß die Geschichte ihn weiter anginge. Hier aber will sich der Schüler rächen des verweigerten Almosens und der Beschimpfung wegen, und das ist allgemein menschlich empfunden. Damit ragt Hans Sachs hoch über seine Quelle empor: dort Schadenfreude, Lust an losen Streichen, hier ein Mensch von Fleisch und Blut, der fühlt, wie von jeher der Mensch gefühlt hat und wie er auch immer fühlen wird. Und so wollen sich auch Nr. 75 die Bauern rächen an Neidhart, weil er mit seinem „gejaid“ ihnen großen Schaden zugefügt hat an „Wein und Getreide“, während die Quelle keine Begründung hat.

Wie oft Hans Sachs zur Erzeugung einer dramatischen Wirkung geändert hat, ist uns nicht mehr unbekannt; aber schon die bloße Umsetzung der epischen Erzählung ins Drama erheischte oft einschneidende Änderungen. Wie wollte er zum Beispiel den Passus in der Quelle zu Nr. 45, wo die Frau bei der Beichte merkt, daß der vermeintliche Pfarrer ihr Mann ist, dramatisch wirksam auf die Bühne bringen? Solche Mitteilungen im halblauten Selbstgespräch kennt Hans Sachs mit Ausnahme von Nr. 37, 109 ff. nicht; ein anderes Verfahren, den Zuschauer erst nachher aufzuklären, verpönt er grundsätzlich. Daher läßt Hans Sachs 97 ff. die Magd der Frau die Mitteilung machen, der Eiferer sei in einem Pfaffenrock aus des Kaplans Haus gekommen, so daß die Frau dann richtig folgert, ihr Mann wolle selbst ihre Beichte hören, welche Mutmaßung durch das Vorige motiviert ist. Diesen bedeutenden Punkt in der Entwicklung zu verschweigen, war bei Hans Sachs von vornherein ausgeschlossen, und er hat ihn denn wirklich, trotz technischer Schwierigkeit, ganz geschickt ins Dramatische übertragen.

In einer Erzählung können ferner beliebig viele gleichzeitige Handlungen berichtet werden; weniger im grossen Drama, aber noch weniger im Fastnachtspiel mit seiner einfachen, rasch fließenden Handlung. Mit diesem Moment hatte Hans Sachs auch etwas zu rechnen; wie z. B. in Nr. 37, wo in der Quelle die Geschehnisse innerhalb und außerhalb des Gefängnisses nebeneinander hergehen; Hans Sachs behilft sich mit Botschaften, die er durchaus wahrscheinlich und natürlich einfügt.

Zwei nebeneinander sich bewegende, oder auch einander ablösende Handlungen, wenn sie denn notwendig beide auf die Bühne gebracht werden müssen, werden im Drama meist eine von der Erzählung verschiedene Reihenfolge der Teilstücke zu beachten haben: in der epischen Formulierung wird sich der Autor mehr durch die Schicksale einer bestimmten Person, in der dramatischen mehr durch den Ort gebunden fühlen. Oder aber es sind verschiedene Personen Hauptpersonen, die alle gleich großes Interesse beanspruchen. Einen solchen Fall haben wir in Nr. 58: in der Quelle ist Eulenspiegel die wichtigste Figur, hier aber interessiert den Dramatiker der Pfaff weit mehr, weshalb denn auch Hans Sachs den weiteren Streit zwischen Pfaff und Kellnerin nach der Katastrophe gleich zu seinem Abschluß führt. Denn das Hauptaugenmerk aller ist jetzt darauf gerichtet, während in der Quelle nach der Erzählung von der Rückkehr Eulenspiegels zum Herzog jener Streit nur ganz kurz am Schlusse berührt wird.

Stummes Agieren auf der Bühne liebt Hans Sachs nicht; so treibt in der Quelle zu Nr. 28 die Frau den Mann einfach mit einem Scheit hinaus, ohne ein Wort zu sprechen, während wir hier 169 ff. einen Dialog haben; so ist auch in der Quelle zu Nr. 51 nichts vorhanden von den Beschimpfungen des Pfaffen durch den Wirt und seine Frau vor Ankunft der Bauern, der Pfaff sieht den Wirt nur drohend nahen; hier aber haben wir 330 ff., 339 ff. und 350 ff. Worte. Und so noch oft.

Kurz, was wir hier gesehen, ließe sich in vielen weitern Beispielen nachweisen: überall Gewandtheit in der Technik der Dramatisierung, wie gut dramatisches Empfinden.

§ 7. *Undramatisches.* Dem stehen nun allerdings undramatische Erscheinungen in Menge gegenüber. Wir haben ja schon mehrfach Gelegenheit gehabt, darauf hinzuweisen, und werden es auch weiterhin noch recht oft tun müssen. Unser Standpunkt muß aber von Fall zu Fall ein verschiedener sein. Wir werden die Entwicklung des Dichters in Betracht zu ziehen und danach frühe Produkte zu beurteilen haben; ferner die gegenwirkenden undramatischen Einflüsse, wie Lehre, Typus, bühnentechnische Unmöglichkeit usw. Vor allem aber dürfen

wir nie vergessen, daß ein jeder Künstler und jedes Kunstprodukt Kinder ihrer Zeit sind. Nicht überall dürfen wir bei unserm Dichter gleich streng den künstlerischen Maßstab anlegen. Das eine Mal wohl, denn es gibt in jeder Kunst eine Anzahl ewiger Grundgesetze; das andere Mal nicht, denn von einem Talent von der Bedeutung des Hans Sachs darf man nicht Dinge erwarten, die nur das Genie vermag. Also wollen wir Hans Sachs gerecht werden, so müssen wir hier ganz besonders unter ständiger Berücksichtigung des Könnens der Vorgänger und Zeitgenossen des Dichters oft einen milden Maßstab anlegen. So, wenn in Nr. 26 aus der Fabel ein interessantes Moment um das andere beseitigt wird [1]; denn er glaubt eben damit besser zu belehren. Oder wenn er in Nr. 23 dem Chanigiano am Anfang des Spieles die typische Warnerrolle zuteilt, so bringt diese Neuschöpfung als solche schon etwas Undramatisches mit sich; Chanigiano läßt uns ziemlich kalt, weil er sich mit seiner konventionellen Rolle als Warner zufrieden geben muß, will Hans Sachs nicht dem Verlauf der Handlung eine andere Richtung geben: er begnügt sich (45—50), den Nicola zu beklagen, daß er ihm nicht folge, aber es darf ihm nur ja nicht einfallen, selbst durch Handeln irgendwie bewirken zu wollen, daß Nicola von der Sophia ablasse. Denn wohl verstanden, Chanigiano läßt (50) den Nicola nicht fahren mit dem Gedanken, er werde schon durch Schaden klug werden, oder einem ähnlichen, nein, er hat gar keine Hoffnung. Also aktives Leben fehlt, woran der lehrhafte Typus schuld ist. Und in einer ähnlichen Lage befindet sich der Knecht Fritz in Nr. 83. Auch dieser Figur haftet etwas Undramatisches an; er läßt den Narren insofern machen, als er sich mit Warnungen begnügt. Da die Narrenstreiche doch geschehen müssen, so ist das natürlich die bequemste Manier für Hans Sachs, während er doch ganz gut noch Komplikationen hätte hineinbringen können, wie z. B., daß Jäckle etwa in einem unbedachten Moment handelt, trotz Fritz. Aber auch bei dieser Schwäche ist die typische Warnerrolle mit von Einfluß. Die langweiligen, ungemein gründlichen Reden und Gegenreden in Nr. 82 sind viel zu breite Auslassungen, als daß sie als Reflexe

---

1) Vgl. § 28.

dramatisch wirksam sein könnten, zumal alles Gesagte uns schon bekannt ist und sie meist nur ein Breittreten früher dargestellter Reflexe sind. Also sehr viele eigentlich undramatische Partien in den Fastnachtspielen des Hans Sachs sind uns weniger ein Zeichen eines gewissen Unvermögens des Dichters, als daß sie uns zeigen, wie zeitweise anderweitige stark dominierende Bestrebungen die dramatischen Rücksichten etwas in den Hintergrund gedrängt haben. Das Können vermögen wir nur zu beurteilen, wenn wir Moment für Moment der dramatischen Gesamtwirkung in seiner besondern Entwicklung verfolgen. Auch als einfache Nachlässigkeit werden wir dieses und jenes undramatische Vorkommnis anzusehen haben, so, wenn im 82. Spiel die Frau lange auf der Bühne bleibt, ohne zu reden [1], was bei Hans Sachs durchaus ein Ausnahmsfall ist.[2] Derartige Ungenauigkeiten kommen übrigens bei Hans Sachs im Verhältnis zu seiner Schnellfertigkeit ziemlich selten vor, und mitunter sind sie harmloser Natur, wie Nr. 24, 189 ff.

> „Ja bleib bey uns, liebe fraw Warheyt,
> Dein angesicht leucht voller klarheyt,
> Du hast das lob ye bey den alten,
> Drumb wollen wir dich geren halten“: usw.,

wo die Bäurin sehr gelehrt gewesen sein muß; oder wenn Heintz Lösch Nr. 36, 281 f. zu Contz Tötsch sagt, er wolle ihm das hinkende Pferd und die „seu“ wiedergeben, obschon doch 123 ff. ihm diese Tiere nicht von Contz Tötsch, sondern von seinem Vater gegeben worden sind; wenn ferner Nr. 51, 58 Hans Sachs unmotivierterweise den „Junker“ aus der Quelle übernommen hat, während hier, da er ohne Pferd kommt, die Blinden doch nicht merken können, daß es ein Ritter ist. Auch das ist kein Kapitalverbrechen, wenn Hans Sachs Nr. 85, 189 gedankenlos und höchst überflüssig den Harfenschläger dessen eheliche Geburt betonen läßt. Ein Versehen in Nr. 49 ist Hans Sachs wider Willen passiert. Daß er nicht den Salomo zum zweiten

1) Es fehlt hier nicht nur die Bühnenanweisung, wie etwa Nr. 83, 288 9 und später beim Wiederauftreten des Knechtes.

2) Vgl. auch Goetze VII, XII.

Male auf die Bühne bringt, sondern die naturgemäß weit dramatischere Figur des Nachbarn dem Manne den Rat erteilen läßt, ist an und für sich gewiß nur zu begrüßen; wie aber bei ihm der Nachbar das tut, ist nicht in gleicher Weise zu loben. Abgesehen davon, daß die äußere Form (vgl. den dreimal gleichen Anfang 94, 105, 118) Eintönigkeit mit sich bringt, ist Hans Sachs der Lapsus passiert, daß er den Gewährsmann des Nachbarn seine Frau dreifach kurieren läßt, was unsinnig ist. Statt etwa ganz absolut die drei Regeln zu geben, oder, was hier gut vorbereitend gewirkt hätte, den Nachbarn mitteilen zu lassen, das erste und zweite Mittel hätten nichts gefruchtet, läßt Hans Sachs das Weib jenes Gewährsmannes zuerst durch die „verba“ erweicht, „frumb und senfft“ werden (96—7), dann durch die „heilsame wurtzel, /Mit sambt dem Kraut, stengel vnd sturtzel“ (105 f.) „senftmütig“ werden (114) und schließlich wird sie durch den Edelstein „in kurzen Tagen“ „Demůtig vnd tugendtsam“ gemacht (123 f.). Mußte da das Weib nicht in lauter Sanftmut aufgehen? Das sind meist Versehen, die mit der reichlichen Aktivität zusammenhängen.

Aber freilich, den Vorwurf können wir Hans Sachs nicht ersparen, daß er manchmal Stoffe auf die Bühne gebracht und Darstellungsmethoden angewandt hat, bei denen er fühlen und erkennen mußte, daß sie an sich undramatisch waren, anstatt für Undramatisches auch undramatische Form anzuwenden.

Auch daß in Nr. 39 der durchaus ehrenhafte Held dem stupiden Geschwätze unterliegt, wird durch die Länge des Stückes gar nicht hinreichend entschuldigt.

§ 8. *Variation bei typischen Szenen.* Wenn wir vorhin gesehen haben, wie Hans Sachs im Arrangieren großes dramatisches Verständnis zeigt, so ist es auch nicht ohne Interesse zu beobachten, wie da unter gleichartigen Fällen eine reiche Verschiedenheit in Einzelheiten vorhanden ist. Wir wollen uns der Kürze wegen auf e i n charakteristisches Beispiel beschränken, die Beratungsszenen, und da die fünf hauptsächlichsten Fälle, Nr. 16, 32, 41, 75 und 77 betrachten. In Nr. 16 (die 1. Person regt an, entwirft einen Plan, der sich aber nicht bewährt, die 2. ist für die 1., und die 3. Person gibt den endgültigen Plan)

und Nr. 75 (die 1. Figur berührt das Thema allgemein, die 2. geht genauer darauf ein und die 3. gibt den Rat) nehmen drei direkt teil an der Beratung, und da ist denn die Urheberschaft auf alle drei verteilt, wobei alle Figuren fast gleiches Interesse erwecken. In Nr. 77 (die 1. Figur ersinnt allein den Plan und teilt ihn auf der Bühne der 2. mit) überwiegt nicht nur die 1. Person, indem sie allein den Rat ersinnt und entwickelt, sondern die Beratung mit der 3. findet sogar hinter den Kulissen statt, welche einseitige Verteilung des geistigen Anteils am Plane durch die Tatsache, daß Eulenspiegel die 1. Person und zugleich Hauptgegenfigur ist, vollkommen erklärt wird. In den beiden andern Spielen nehmen nur zwei Personen an den Beratungen teil, und zwar regt in Nr. 32 die 1. Person das Thema an und die 2. macht spezielle Vorschläge, in Nr. 41 ersinnt und faßt die 1. Person ganz allein den Plan. Hans Sachs darf sich das in Nr. 41 erlauben, weil hier die 2. Person gleichberechtigt ist zum Auftreten, was bei der Frau in Nr. 32 nicht so sehr der Fall wäre, wenn alle Autorschaft beim Mann läge; sie würde dann dramatisch eine schwache Figur geben.

Also wir sehen, die Verschiedenheit des Baues ist nicht zufällig, sondern wohlbegründet und durchdacht.

2. Innerer Aufbau des Dramas.

§ 9. *Aufbau und Personencharakteristik.* Nur kurz können wir hier einen Mangel in dramatischer Hinsicht berühren, da wir später noch eingehender darüber werden zu handeln haben.[1] Es kommen nämlich einige Fälle vor, wo Figuren an sich zwar gut charakterisiert sind, als dramatische Figuren aber gerade infolge dieser Charakteristik an Wirkung einbüßen. Greifen wir zwei typische Fälle heraus. Einmal die Änderung in Nr. 26, wo Ioseph, im Gegensatz zur Quelle, den Sinn des Richterspruches nicht selbst heraustindet, sondern sich ihn von Salomo auslegen läßt: ganz entschieden qualifiziert sich im Spiele Ioseph damit als Dummkopf, und ein solcher Charakter entblößt diese Figur des meisten Interesses, also der dramatischen Wirkung. Das Bestreben, deutlich zu belehren, hat hier

1) Vgl. §§ 44—55.

dem Dichter einen Streich gespielt. Eine andere Ursache haben wir beim zweiten Beispiel zu konstatieren, bei der Charakteristik des Ritters Landolph in Nr. 43; in der Quelle hat er keinen bestimmten Charakter, er ist der Hahnrei im allgemeinen, und nach den wenigen Andeutungen schafft sich Hans Sachs seinen Charakter, über den Mac Mechan § 67 sehr erbaut zu sein scheint. Landolph ist als ein trefflicher Ehemann geschildert, wird uns von Hans Sachs sympathisch gemacht, und daher empfinden wir fast Mitleid mit ihm: solche Gefühle darf aber hier der Dichter nicht aufkommen lassen, da sie der dramatischen Wirkung straks zuwider laufen. Ein alter Einfaltspinsel oder etwas ähnliches wäre hier am Platz gewesen, aber nicht ein edler Charakter. Gewiß hat Hans Sachs damit, wie auch durch einige Stellen in den Reden Leonettas und der Magd, der Buhlerei der Frau einen Hieb versetzen wollen; aber diese Tendenz ist eben zu schwach vertreten: sie wird verdunkelt von seinem sichtlichen Bestreben, die unglaubliche Gewandtheit der Frau darzustellen, und eine solche echt Hans Sachssche Freude an prächtigen Episoden nehmen wir ihm gewiß nicht übel, aber daß dann die verkümmerte Moral nebenher hinkt, ist von schlechter Wirkung. Also auch hier wieder kommt der Dramatiker in Konflikt mit dem Menschen; denn wie wir gleich sehen werden, ist es nicht Brauch des Hans Sachs, keine poetische Gerechtigkeit walten zu lassen.

§ 10. *Aufbau und poetische Gerechtigkeit.* Sehr oft geht allerdings das lehrhafte Bestreben mit dem dramatischen Hand in Hand, wenn Hans Sachs das Walten poetischer Gerechtigkeit einführt oder das in der Quelle schon vorhandene verstärkt. Aber vielfach hat ihn auch nur ein rein dramatisches Empfinden dazu getrieben. Wir haben schon einige Fälle gesehen, wo eine poetische Gerechtigkeit herzustellen versäumt worden ist[1], und wir haben konstatieren müssen, wie nachteilig das auch bei einem so kleinen Drama, wie einem Fastnachtspiel, mitunter sein kann. Doch das sind hier wie in weitern Fällen Ausnahmen: oft erlaubt der Stoff keine poetische Gerechtigkeit, wie in Nr. 24 usw., oder das geschilderte Vergehen beruht mehr auf übergroßer Einfalt

---

1) Vgl. §§ 9, 13.

usw. Dem stehen nun freilich sehr viele Fälle gegenüber, in denen Hans Sachs das Walten der poetischen Gerechtigkeit verstärkt oder neu einführt. Auch hier wieder gelangt er auf den verschiedensten Wegen zum Ziele, von denen nur auf einige hingewiesen werden kann. Oft wird direkt dem Unterliegen einer Figur der Begriff der poetischen Gerechtigkeit beigegeben. In Nr. 25 läßt Hans Sachs den Bauer selbst erwähnen, er habe den Kuhdieb um einen Taler betrogen (315 f.), womit der Bauer die Täuschung verdient, während er in der Quelle (S. 403) „bracht dem gast das geld treulich in bestimpte herberg". Die Schwäche des Mannes in Nr. 28 ist so stark hervorgehoben, daß wir das Gefühl bekommen, er verdiene Prügel, und ähnlich verhält es sich mit der gewaltigen Einfalt der Weiber in Nr. 72. In der Quelle zu Nr. 77 ist nichts davon bemerkt, daß der Bauer das Geld zu dem Tuche seiner Frau gestohlen habe. Dadurch, daß im Spiel dieser Zug eingeführt wird, wird auch hier poetische Gerechtigkeit geschaffen: wenn er jetzt das von diesem gestohlenen Gelde gekaufte Tuch durch Betrug verliert, so geschieht ihm recht. Es wird dieser Begriff der poetischen Gerechtigkeit am Schluß noch einmal vom Bauern selbst deutlich betont, ja er wird dort sogar noch auf die Frau des Bauern ausgedehnt: denn auch ihr ist es gestohlen worden, weil sie es eigentlich schon dem Manne entwendet hat. Mitunter wird die Strafe auch auf weitere Schuldige ausgedehnt, wie in Nr. 62, wo nicht nur Eberlein Dilldapp, sondern auch Ulla Lapp bestraft werden; denn beide haben es verdient. Bedeutend verstärkt wird der Begriff der poetischen Gerechtigkeit, wenn die strafende Person selbst rein von Schuld ist, wie etwa in Nr. 42, wo der Abt nicht aus buhlerischen Gründen den Bauer einsperrt, wie in der Quelle, sondern nur, um ihn zu bessern.[1] Andere Male wieder betont eine Person das von einer andern erlittene Unrecht stark, wodurch diese unrecht tuende Person noch schuldiger erscheint. So läßt Nr. 42, 78 ff. Hans Sachs den Abt die Bäurin fragen, ob sie nicht buhle, um ihr so Gelegenheit zu geben, 82—6 ausdrücklich hervorzuheben, daß ihr Mann eifere, trotzdem sie nie gebuhlt habe, wodurch der Bauer die Züchtigung noch mehr ver-

1) Vgl. auch die Frau in Nr. 45.

dient. Ebenso in dem schon erwähnten 45. Spiel, wo durch die Reinheit der Frau (in der Quelle ist das Eifern berechtigt) das Vorgehen des Mannes verurteilt wird. Oder Hans Sachs führt Warner ein, deren Mahnungen nicht beachtet werden, wodurch dann die betreffende Person ihr Schicksal verdient; so in Nr. 23 den Chanigiano, in Nr. 83 den Knecht Fritz, mehrfach den treuen Eckhart (neu von Hans Sachs?), usw. Dann wird auch betont, wie reif eine Person für die Strafe sei; so Sophia in Nr. 23, was Hans Sachs besonders durch die Kontrastfigur der Magd erreicht.[1] Oder durch drastische Zeichnung des Geizes wird in Nr. 41 Kargas für reif zur Bestrafung erklärt[2], in Nr. 49 wird die Frau strafwürdig, indem ihr zänkisches Wesen mehr hervorgehoben wird[3]; besonders 289 ff. zeigt sie sich, wohl betrunken, noch einmal in ihrer ganzen Frechheit, und nun, unmittelbar vor der Peripetie, wird sie überreif für Züchtigung. Oder Hans Sachs macht uns eine Figur geradezu unsympathisch; so etwa in Nr. 16 den Kargas, indem ihn Hans Sachs noch, nachdem er ihn schon als Geizigen geschildert, auch als solchen sich auf der Bühne zeigen läßt (vgl. die Härte, mit der er die Bauern abweist). Bei der Düpierung stehen wir dann gewiß nicht auf seiner Seite. Und ebenso den Hermann Dol in Nr. 41; besonders durch Züge wie 28 ff., wo Heintz Knol berichtet, er habe den Hermann Dol alle Jahre zu seinen Sewsecken eingeladen, und dieser habe ihn nicht „ein zipffel wůrst von seiner sau . . . . schmecken“ lassen, oder wenn 59 der Geiz des Bauern als allbekannt hingestellt wird, — mit Calandrino in der Quelle empfinden wir aber förmlich Mitleid. In Nr. 49 schildert der Mann breit seine Qual und die Bösartigkeit seines Weibes, mehr als in Nr. 28; denn wir sollen gegen das Weib eingenommen werden (vgl. besonders 21 ff.). Es wird auch anderseits dadurch die Schwere der Strafe hervorgehoben. In Nr. 23 freut sich Sophia 193—7 und 204—10 über die gelungene List, sie will nun gleich auf den Markt gehen, und einen neuen derartigen Narren suchen, wodurch die folgende Täuschung sie schwerer trifft. Und so in vielen gleichen Fällen. Andere Male läßt Hans Sachs eine

1) Vgl. § 53.
2) Vgl. § 46.
3) Vgl. § 46.

Häufung der Schuld eintreten. Geschwächt wird der Eindruck der poetischen Gerechtigkeit etwa, indem die nötige Katastrophe nicht auf der Bühne vor sich geht, wie in Nr. 26, wo wir am Schluß die Prügelszene mit der Frau entbehren, während Fälle wie Nr. 49, Nr. 77 (die Prügel des Bauern am Schluß in der Quelle nicht erwähnt) ganz anders wirken.

§ 11. *Realismus beim Aufbau.* Eine durchaus realistische Darstellungsweise ist unserm Meister eigen: lebendig, plastisch tritt alles hervor.[1] Hier hat er von den Quellen meist herzlich wenig übernommen; so vieles, was ihn uns zum Liebling macht, verdanken wir ganz seiner Feder. Jenes Ansprechende der Hans Sachsschen Dichtung ist nicht zum kleinsten Teil hervorgebracht eben durch diesen Realismus auch in der Darstellung.

Überall finden wir die prächtigsten Beispiele eines dichterischen Verfahrens, das nie unterläßt, die nötigen Einzelheiten auszuführen. So gibt auch wirklich in Nr. 19 der Kaufmann dem Teufel eine mit Blut geschriebene Handschrift, ebenso einen Sack voll Geld, während er in der Quelle auf eine Stelle im Garten verweist; die Quelle zu Nr. 37 hat nichts von Belohnungen des Schülers, aber im Spiel (217 ff., 296, 305) weiß er sich überall solche zu verschaffen; es gestattet uns das einen Blick ins Intimere, wodurch das Lebenswahre erhöht wird; Nr. 61, 160 ff. verspricht die Kupplerin Felix zu helfen, verlangt aber gleich eine Belohnung; Nr. 63 vergißt die alt Unhold (166, 217 ff., 237 f., 299) ebenfalls die Belohnung nicht; auch in Nr. 72 verwendet Hans Sachs das Geben von Geld zur realistischen Ausmalung; in der Quelle müssen die Weiber einfach Milch holen, aber hier je zwei Groschen geben und drei Maß guter dicker Milch; in Nr. 81 besprechen der Junker und Clas den Lohn auf der Bühne (105, 107 f., 108, 112 f.), und in Nr. 84 geben sowohl Alexander als auch Rinuczo der Maid ein Geldstück als Belohnung.

In der Erzählung liebt Hans Sachs, Bilder realistisch auszumalen; man beachte etwa den Bericht der Bäuerin Nr. 24, 234 ff., die realistisch ausgemalte Lage des Mannes Nr. 28, 1 ff.,

---

1) Vgl. auch § 41.

Nr. 32, 53 ff. die Erzählung von den kostspieligen Unternehmungen des Reichenburger; und auch die vorgemalte Situation Nr. 35, 1 ff. gewinnt an Leben und gemahnt an die Wirklichkeit vermöge dieser reichlich eingestreuten realistischen Züge: die Edelfrau hat ihre Muhme 13 Jahre auferzogen nach ihres Vaters, des Bruders der Edelfrau, Tode, wenn sie ihr weiter folgsam sein wird, so will sie ihr zu den 3000 Gulden, die ihr der Vater hinterlassen, noch 1000 weitere geben, usw.; auch Hermann Lötsch schildert Nr. 36, 1 ff. die Situation sehr realistisch: es ist Fastnacht, wo viel Hochzeiten gefeiert werden; Heintz ist in den Jahren, da er ans Heiraten denken könne; das letzte Jahr schlug ihm der Alte Contz Tötschens Tochter ab, weil er geglaubt, er sei ihr nicht hold (!), jetzt aber will er sie ihm geben; auch die Schilderungen 196 ff. und 243 ff. sind typisch für Hans Sachs, der es trefflich versteht, markante Ausdrücke zu wählen; Nr. 45 sind sodann die anschaulich erzählten Vorbereitungen des Eiferers (85 ff.) zu erwähnen, Nr. 51 die Ausmalung des angeblichen Benehmens des Wirtes (220—6); ferner Nr. 63, 8—13; oder die Beschreibung des Charakters des Mannes in Nr. 64: er versäuft alles (7), macht blauen Montag (9), arbeitet nichts (12), verkehrt in loser Gesellschaft (13), läßt seine kleinen Kinder barfuß und halbnackt herumlaufen (33), kann den Hauszins nicht zahlen (46), wenn er trunken nach Haus kommt, prügelt er die Frau durch (71 ff.), trägt Kleider und Hausrat aus dem Hause fort (82), usw. Eine solche Beschreibung behagt, fesselt; denn der Geist kann sich da wirklich etwas vorstellen.

Wie mit kleinsten Kleinigkeiten Hans Sachs oft Lebenswahrheit schafft, mag man aus einem Beispiel in Nr. 31 erkennen: der Freund sollte zwölf Gulden haben; Lucius gibt ihm (54) „eilffthalben Thaler“, soviel er eben gerade bei sich hat. Mit solchen Momenten gelangt unser Dichter zur Höhe einer anschaulichen Darstellungskunst.

Als Beispiele realistischer Ausdrucks- und Gesprächsweise, die er mit Geschick anbringt, seien erwähnt Nr. 36, 132—5, was nur da ist, den Schein der Wirklichkeit zu erhöhen; oder Nr. 72, 237—42, was ebenfalls nur an Wirklichkeit erinnerndes Leben hineinbringen soll.

Die Situation an sich nun realistisch auszumalen, besitzt Hans Sachs eine ganz eigene Gabe. Man sieht, daß er sich mit Liebe in sie hineindenkt. Selbst bei rein lehrhaften Spielen offenbart sich diese Fähigkeit, natürlich nicht überall gleich deutlich. Auch ist er in früheren Spielen noch nicht der Meister in der Darstellung und im Ausdruck, als welchen er sich dann später bewährt. Wie prächtig ist nicht schon Nr. 27, 80 ff. das Bild, das uns der Dichter vor unser geistiges Auge zaubert: die Knechte sollen sich verstecken, damit der Pfaff sie nicht sehen und ein Geschrei erheben kann, weil in der Nähe Bauern auf dem Felde arbeiten. Mit der Erwähnung dieser arbeitenden Bauern erzeugt Hans Sachs im Bild mit ein paar Strichen eine seltene Realistik und Anschaulichkeit; oder 178 ff. will der Edelmann auf die „Thurnitz" hinauf, um Ausschau zu halten, ob's nichts für ihn gebe; Nr. 31, 348—50 will der halb Freund dem Lucius auf der Stiege vorangehen, da dieser hier nicht bekannt sei, auf daß er nicht in den Keller hinunterfalle; realistisch ausgemalt wird ferner in Nr. 43 die Situation durch die Geschichte mit dem Hemd (vgl. 102 das Fatzilet); oder nachher, wo die Magd bei der Entdeckung, daß der Mann komme, so erschrocken ist, daß sie „gleich mußt niederhocken" (153 f.); Nr. 53, 15, wo uns Simon Wirdt erzählt, daß er da ist, weil er „aufs Dorf" will, Heu, Haber und Stroh zu bestellen; dann durch die anfängliche Weigerung des „los gesel" Nr. 64, 230 f.; oder Nr. 74 die Situation bei der Abreise des Alten, indem er 20 ff. verspricht, wenn ihm die Reise wohl gelinge, so wolle er den beiden Frauen etwas von der Messe bringen; Nr. 82, 1 ff. die Ausgangssituation indem uns mit lebhaften Farben vorgemalt wird, wie der Mann am Armbrustschießen nichts gewonnen und sich dann selber „Gaben" kauft, um zu Hause nicht übel empfangen zu werden. Mit ganz wenig Strichen wird so eine Situation aus dem Leben uns verständlich gemacht. Dann in Nr. 83 die Situation bei der Ankunft des Gastes (vgl. schon 2 ff. die Aufzählung seiner Kenntnisse usw.): der Junker hat ihn seit zehn Jahren nicht mehr gesehen (75) und freut sich daher auf seine Ankunft; vor zehn Jahren sind sie oft fröhlich beieinander gewesen (76); der Junker will ihn vor acht Tagen nicht fortlassen (81); der Doktor muß morgen in Bamberg sein (83) und kann daher nur zwei Stunden

bleiben (87); dann folgt die Bewirtung, natürlich auch wieder mit Gesprächen begleitet, so über den prächtigen Bau, über des Junkers Büchersammlung, usw., lauter Momente, die in allererster Linie die Situation lebenswahr machen sollen; bei Pauli, sowie im Schwank vom 3. August 1559[1] und vermutlich auch im Meistergesang, hat der Herr den Gast eingeladen, aber im Spiel (vgl. 1 f.) kommt er unvermutet, wohl, weil er auf der Durchreise sich hier befindet, weil so das Bild realistischer wird; es ist ein Abschnitt Leben. Nr. 84, 352 ff. ist ebenfalls charakteristisch für die Hans Sachssche Darstellungsweise; wir haben da eine prächtige Situation: plötzlich unterbricht der Wächter seine erzählende Rede und deutet in die Ferne, dort sehe er einen Mann, der des „mones glinster" scheue, auf seinen Schultern etwas trage usw., und sie verstecken sich noch besser. Die Quelle hat nur vage Andeutungen; besonders hervorzuheben ist hier die Verwendung des Mondscheins.

Ganze Szenen in blühender Realistik der Darstellung sind nicht im entferntesten eine Seltenheit bei Hans Sachs: ein Leben und Treiben, ein Handeln und Gegenhandeln im kleinen bietet sich unserm Auge oft in buntester Mannigfaltigkeit dar, und getreu ist der Abklatsch von der Natur, die für unsern Dichter nur in reinem, nicht gemeinem Gewande existiert. Wie wahr ist nicht das Getreibe in einem Bauernhaus am Vorabend eines Marktes Nr. 25, 1ff. gezeichnet! Aber nie v e r l i e r t sich Hans Sachs im Detail, und nie versteift er sich auf eine zu peinliche Naturtreue: die Tochter soll „Kess, Milch, Schmaltz und ander ding" bereit machen, damit sie am Morgen früh mit der Mutter zu Markte gehen könne; die Tochter will der Kuh noch etwas „süd" geben; der Bauer muß am Morgen früh noch zu seinem Schuldherrn; die Tochter bittet den Vater, ihr ein Geschenk auf dem Markt zu kaufen, usw.; dann Nr. 27, 1 ff. die Szene zwischen Edelmann und Knechten; Nr. 46, 51 ff. die durchaus realistische Ausführung der Trunkenenszene, die im Dekameron (425, 4 ff.) nur angedeutet ist; oder Nr. 57, 137—52 die Szene zwischen Frau und Magd vor dem Gang auf den Markt:

1) Goetze, Fab. II Nr. 263, 10ff.

Nr. 58, 57—75, wo sich die Kellnerin mit dem geschwätzigen, schnippischen Mäulchen und der mehr schwerfällige Pfaff einander gegenüberstehen; es ist das eine köstliche Partie. Die Wächterszene in Nr. 84 mit der frei erfundenen grausigen Erzählung, alles das sind Prachtleistungen, und ganz von Hans Sachs; damit wird das rohe Gerüst der Handlung ausgeschmückt, um es empfänglichen Augen darbieten zu können.

Der Realismus in der Darstellung des Hans Sachs ist von hoher Kraft und Frische. Da herrscht nicht die Schablone. Hans Sachs korrigiert wohl, aber selten, die Natur, hält sich jedoch sichtlich fern von einer Idealisierung der Form; denn er stellt dar, was er erlebt, und nur wie er es erlebt. Dieser gesunde Realismus hat gewiß viel dazu beigetragen, jenes geheime Fluidum zwischen Zuschauer und Aktor, das zu Hans Sachs Zeit sicher noch in unvergleichlich höherm Maße, als bei unsern Neuaufführungen Hans Sachsscher Fastnachtspiele vorhanden war, herzustellen. Treue Hingabe an die Intimität der Natur, der nichts zu gering, nichts zu gemein ist, schlichte Beobachtung, zeichnet ihn aus; aber das Kleine läßt er klein sein und erhebt es nicht zum ausschließlichen Darstellungszweck. Nach unsern modernen Gefühlen geht Hans Sachs ein einziges Mal zu weit mit unverhüllt grobem Realismus, in Nr. 75, bei der merdrum-Affäre; zu seiner Zeit aber dachte man anders, obwohl er jenes Mal seine gewohnheitsmäßige Grenze überschritten hat.

§ 12. *Beobachtungsgabe.* Eine treffliche Beobachtungsgabe muß ihm eigen gewesen sein; man beachte etwa die Ausrede, die Nicola der Magd gegenüber Nr. 32, 136 braucht; oder wie in Nr. 25 (219) der Bauer schon, wie er den Kuhdieb eintreten sieht, voll Freude ihn anspricht; wie die Frau Nr. 38, 188 sich ausreden will, mit „nur" 7 Männern verbotenen Umgang gepflogen zu haben; oder dann Nr. 46, 290 ff. das Verhalten der Gitta: sie fordert ihren Bruder auf, tüchtig gegen ihren Mann drein zu schlagen, und zur Aufstachelung ruft sie: „Dergleich er offt verachtet dich"; Nr. 58, 290 ff. gibt nicht der Pfaff sich selbst schuld, obschon doch er ausgeschwatzt hat.

sondern schiebt alles auf die Köchin[1], usw., lauter Momente, die uns zeigen, wie Hans Sachs die Menschen und ihr Treiben kennt. Also er weiß nicht nur wie, sondern auch was zu schildern, wenn er uns da in frischem Farbenglanz Bild auf Bild aus dem Gewoge des alltäglichen Lebens an den Augen vorüberführt.

§ 13. *Motivierung.* Ein jedes Drama soll überall wohl motiviert sein, von der Grundidee und der Art ihrer Darstellung hinab bis zu den kleinsten Einzelheiten.

Eine eigentlich schlecht motivierte oder gar nicht motivierte Handlung finden wir bei Hans Sachs in seinen Fastnachtspielen äußerst selten, und auch da läßt sich die Ursache meist einsehen. So ist in Nr. 82 die dramatisch schädliche Motivierung der Katastrophe eben mit der Handlung aufs engste verknüpft[2], in Nr. 39, wo das Unterliegen des Jünglings durchaus nicht motiviert wird, ist die Handlung viel zu umfangreich, zu kompliziert (547 Verse und 17 Personen!), als daß Hans Sachs einen rechten Überblick über die innere Struktur hätte haben können, und ebenso ist in Nr. 85 das Aufgeben der Grundidee am Schlusse[3] damit zu erklären, daß das Spiel zu große Dimensionen annimmt, und dadurch in einzelne Episoden auseinander fällt.

Derartigen Vorkommnissen stehen aber Fälle, in denen Hans Sachs die Motivierung neu geschaffen oder doch bedeutend gebessert hat, in überwältigender Mehrheit gegenüber.

W. Scherer geht entschieden zu weit, wenn er[4] urteilt: „In unzähligen Fällen sieht man ihn nach Motivierung streben . . . .; in ebensovielen andern Fällen unterläßt er es, oder nimmt es leicht damit.“ Auch Scherer beurteilt ja fälschlich die Fastnachtspiele mit den andern Dramen zusammen.

Zunächst eine Auswahl von Beispielen, bei denen Hans Sachs die Motivierung der Handlung noch verstärkt hat. In Nr. 26 läßt er Joseph in breiter Rede auseinandersetzen, daß sowohl sanfte Worte, als auch Schelten bei der Frau nichts

---

1) Vgl. auch § 55.

2) Vgl. § 22.

3) Vgl. §§ 22, 50.

4) Geschichte der deutschen Litteratur, 7. Aufl., S. 307.

nützen. Daher ist dieser ratlos, und Hans Sachs begründet damit, warum Joseph den Rat des Nachbarn annimmt und zu Salomo geht. Dieses Schaffen einer Situation, welche die Handlung zu einer gewissen Notwendigkeit erhebt und daher aufs beste begründet, werden wir später noch im besondern zu betrachten haben.[1] In der Quelle zu Nr. 38 ist das Weib besorgt, der Mann gehe andern Weibern nach; doch gibt sie keinen Grund ihrer Besorgnis an, sie möchte einfach versichert sein. Hier aber gesteht sie 2 ff., daß die Liebe zu ihrem Manne in ihr erloschen sei; sie sieht die Ursache darin, daß ihr Mann andern Weibern nachgehe. Hans Sachs motiviert also, wieso die Frau auf den Gedanken komme, ihr Mann gehe mit andern Weibern um. Es ist ihr hier nicht nur um eine bloße Versicherung durch eine Probe zu tun, sondern sie will wirklich der Ursache einer Erscheinung auf den Grund kommen. Und weil Hans Sachs sich ein etwas kaltes Verhältnis der beiden Ehegatten zueinander denkt, läßt er auch die Partie der Quelle aus, in der das Weib den Mann ihrer unendlichen Liebe versichert; das Weib sagt im Gegenteil 55 f., ihre Liebe zu ihm nehme auch ab, so daß sie ihn „schier nicht mehr lieb hab". Auch in Nr. 42 ist die Motivierung sehr gefestigt. Man beachte nur 85 ff., wo die Bäuerin versichert, ihre Lage sei der Art, daß sie es nicht mehr aushalten könne, der Abt müsse ihr helfen, sonst werde sie von Sinnen kommen. Damit wird die Anwendung eines Mittels n o t w e n d i g, was die beste Begründung ist. In Nr. 46 ist der Entschluß des Mannes, das Weib auf die Probe zu stellen, nicht weniger gründlich motiviert: er traut der Freundlichkeit der Frau nicht, er „förcht, es steck ein schalk darhinder"; er hat sie auch beim Abendtanz mit Herrn Martin heimlich sprechen sehen. In Nr. 75 zeigt sich 405 ff. die Frau Neidharts auf die Meldung hin, der Herzog werde bei ihnen einkehren, sogleich ganz entflammt für diesen: „er sei ein schöner junger Fürst", rühmt sie ihn, „freundlich, holdselig und kühn". Sie freut sich, daß sie ihn als Gast haben darf, wenn sie nur genug reden kann mit ihm! Damit ist die List Neidharts noch besser begründet: er kannte seine Frau.

1) Vgl. § 15.

Hie und da kommt es auch vor, daß unserm Dichter Quellen vorlagen, die eine vollständige unmotivierte Tat aufwiesen, und daß die ganze Motivierung erst von ihm geschaffen wurde, sei es nun, daß es um eine allgemeine, sei es um eine spezielle Motivierung sich handelt. Das erstere ist der Fall bei Nr. 58. Das Spiel beginnt mit einer Klage Eulenspiegels über den kalten Winter, und mit dem Winter begründet Hans Sachs, daß der ewige Landstreicher überhaupt an den Hof nach Braunschweig kommt: er will sich dort Winterquartier zu verschaffen suchen und durch den folgenden Streich erwirbt er sich dann vom Herzog die Erlaubnis, den Winter über am Hofe zu bleiben. Es ist möglich, daß, wie Stiefel[1] glaubt, der Winter, den Hans Sachs hier als erstes Motiv zur Handlung benutzt, unter dem Einfluß von Nr. 51 in dieses Spiel aufgenommen wurde, obwohl er dort nicht als Motiv zu einem Wollen Eulenspiegels benutzt ist. Es ist das wohl wieder ein Fall, wo zwei Begriffe im Kopfe des Hans Sachs nahe beieinander lagen (Eulenspiegel — Winter), und er sie darum auch hier vereint verwandte, eine Erscheinung, die wir bei ihm oft wahrnehmen können. Eine ähnliche allgemeine Motivierung der Handlung findet sich in einem andern Eulenspiegel-Stücke, in Nr. 77: Eulenspiegel (8 ff.) und Klas Wuerfl (77 ff.) begründen, warum sie jetzt gerade nach Olzen gehen wollen. Einmal, wie auch der Schottenpfaff und der Bauer, weil dort Jahrmarkt ist, dann aber Eulenspiegel und Klas noch besonders, weil sie in Nöten sind; denn es ist Winter. Spezieller ist die ebenfalls erst von Hans Sachs geschaffene Motivierung in Nr. 72: 71 ff. motiviert Eulenspiegel, warum er der Wirtin einen Streich spielen will: sie ist vorwitzig, „frembde sach zv erfaren hiczig“ (vgl. auch 157 ff.). In allen diesen drei Fällen haben wir also eine Eulenspiegelei, was der Grund des Fehlens einer jeden Motivierung in der Quelle ist. Das gleiche ist der Fall bei Streitszenen, die Hans Sachs oft zu Motivierungszwecken vorausschickt: bei einer streiterfüllten Ehe wird man in einer Erzählung, einem epischen Gedichte, keine b e s t i m m t e Begründung bei einem speziellen Streitfalle erwarten, das einfache Wissen, daß die eine oder

1) Germ. 36, 41.

beide Ehehälften zanksüchtig sind, genügt. Anders in einem Drama, da ist in den meisten Fällen eine ganz bestimmte Streitszene auf die Bühne zu bringen, zur augenfälligen Begründung der Handlung. Hans Sachs hat dieses dramatische Bedürfnis ziemlich regelmäßig erkannt, mit Ausnahme etwa von Nr. 26, wo sich das Abweichen von der Gewohnheit gerächt hat.[1] Eine Schwäche aber ist es, wenn er sich, wie in Nr. 82, gehen läßt, und diese Streitszene, die doch nur motivieren soll, zu großer Breite ausdehnt; bildet sie doch fast die Hälfte des Spieles.[2] Die Motivierung gänzlich geändert hat Hans Sachs z. B. in Nr. 27, indem bei Boccaccio (X, 2) der Überfall unternommen wird aus Rache, hier aber aus Not (vgl. 1 ff.). Ebenso in Nr. 42 und Nr. 45, wo aber den Dichter Gründe didaktischer Art bewogen haben.[3]

Auch sonst verstärkt Hans Sachs in Einzelheiten die Motivierung, wo er nur kann. So spielt das 16. Stück an Fastnacht (Vers 8), womit noch mehr begründet wird, warum gerade jetzt die Nachbarn wünschen, Kargas solle ihnen zahlen, und warum sie gerade ein Kneipgelage von ihm gezahlt wünschen und nicht etwas anderes. In der Quelle von Nr. 25 begründet der Kuhdieb das Entlehnen des Mantels mit den Worten: „ich mag nit das man sehe was ich kaufft han“; hier aber motiviert er seine Bitte besser:

> „Es wirt ein große schandt dir sein,
> Das man solch ding trag in dein Hauß.“ (248 f.)

Nr. 31, 25 ff. wird die Frage des Alten, wie viele Freunde Lucius habe, durch die Bemerkung des letzteren motiviert, er habe sich soeben vom Tische erhoben, wo er mit zwei guten Freunden das Mittagsmahl genossen habe (in der Quelle ist es der sterbende Alte, der fragt; bei Hans Sachs finden wir nie Sterbende oder Tote auf der Bühne in seinen sämtlichen Fastnachtspielen). In der Hauptquelle zu Nr. 32, im Äsop, ist es eine „alte Frau, in geistlichen Kleidern, an einer Krücke“, die dem Simplicius den Rat gibt; hier Sapiens, aus Petr. Alph. III

1) Vgl. § 22.
2) Vgl. §§ 22, 50.
3) Vgl. § 30.

und IV übernommen [1], weil bei Hans Sachs ein altes Weib, das einen guten Rat erteilte, für das er überhaupt Partei ergriffe, ein Kuriosum wäre. Daß dieser weise Mann Sapiens zum Freund des Simplicius wird, dient der Motivierung. In Nr. 51 wird durch die Klagen der Blinden die „Gabe“ Eulenspiegels noch besser begründet; Vers 63: „wir sindt ver mehr gewessen drin“ soll uns sagen, wieso die Blinden den Weg zum Wirtshaus, das Wirtshaus und den Wirt kennen. Derartiger guter Motivierungen, an Stelle bloßer Andeutungen in den Quellen, finden wir bei jedem Vergleich mit ihnen eine ungezählte Menge.

Aber auch neu geschaffen hat Hans Sachs die Motivierung sehr oft. Es erklären sich damit viele Abweichungen von der Quelle. Selbst ganz kleine Züge haben vom Dichter ihre Motivierungen erhalten, wie zum Beispiel in Nr. 32: da wird uns genau motiviert, wieso Simplicius in den Besitz der Summe gekommen sei, einfach weil diese eine einigermaßen wichtige Rolle spielt. Ebenso Nr. 42, 102: die Bäuerin hat Geld, und diese Erscheinung wird gleich auch motiviert: sie hat es vergraben, d. h. heimlich vor ihrem Manne sich angeeignet. Jedesmal, wenn ein Bauer oder eine Bäuerin im Laufe der Handlung in den Fall kommen, Geld auszugeben, so melden sie, sie hätten es „vergraben“. Dieses bei Hans Sachs ständige Motiv ist allerdings nicht erst seine Erfindung. In Nr. 37 werden wir 33 f. benachrichtigt, daß der Bauer vor acht Tagen ein Schwein geschlachtet habe, und damit ist motiviert, warum die Bäuerin dem Pfaffen Würste bringt. Nr. 38, 7 ff. motiviert die Frau, warum sie gerade die alt Gevatterin um Rat frage. In Nr. 45 fügt 98 die Magd bei: „als ich thet Wasser tragen“, und begründet so, warum sie in eben dem Moment, als der Mann aus dem Hause des Kaplan kam, in der Nähe war. Nr. 57, 3 meldet uns die Alte, warum sie kein Geld mehr hat und daher kuppeln muß: durch eine lange Krankheit ist alles, was sie in ihrer Jugend durch Buhlen verdient hat, aufgezehrt worden; 283 ff. motiviert dann der Mann noch genau, warum er das Anerbieten der Kupplerin annehme: seine Frau achtet

---

1) Stiefel, Germ. 37, 209.

seine Liebe gar nicht sehr hoch, er will jetzt einmal das wahr machen, weswegen sie ihn oft ungerechterweise im Verdacht hat. Nr. 75, 52 f. reißt Neidhart das Veilchen nicht aus: es würde sonst verdorren.[1] Also peinlich genau ist Hans Sachs manchmal hierin, aber doch nur höchst selten aufdringlich: er weiß die Motivierung in eine wahrscheinliche, natürliche Gestalt zu kleiden.

Ebensowenig unterläßt er es auch, das Nichterscheinen von Personen, deren Auftreten etwa erwartet werden könnte, zu motivieren. So sagt bei ihm Nr. 25, 21 ff. der Bauer, er müsse morgen zwei Stunden vor Weib und Tochter in die Stadt gehen, da er vor Gericht geladen sei: die Bäuerin will Hans Sachs nicht auf die Bühne bringen, und die Tochter braucht er nachher zur Meldung, die Kuh sei gestohlen. Da ist denn die Begründung des Umstandes, daß wir ihn allein mit dem Kuhdieb nach der Stadt ziehen sehen, ein ganz trefflicher Zug. Nr. 72, 17 ff. klagt die Wirtin, ihr Mann sei immer betrunken, sie müsse stets alles versehen, und motiviert so, warum der Wirt, der ganz unnötig bei der Darstellung des Verlaufs der Handlung ist, sich niemals zeigt. In Nr. 62, wo wir ebenfalls eine Wirtin auf der Bühne haben, hilft sich Hans Sachs damit, daß er den ganz entbehrlichen Wirt hinter der Szene an der Handlung teilnehmen läßt, was bei seinem rein rezeptiven Anteil sehr wohl als Motivierung angeht.

Prinzipiell nicht sehr verschieden sind Erscheinungen wie in Nr. 58, wo der Pfaff selbst 113 seine technisch notwendige längere Abwesenheit begründet.

Nicht selten wird auch etwas durch eine eigens geschaffene Eigenschaft einer Figur motiviert. So damit, daß Hans Sachs den Bettelwirt in Nr. 25 zu einem Gauner macht und ihn berichten läßt, daß er

„. . . beherberg vil seltzamer knaben,
Betler, Jakobsbrůder vnd spitzbuben,
Kremer, Landtfarrer" usw. (258—60)

(vgl. auch 206 f., 197 f.), den Umstand, daß der Kuhdieb gerade bei ihm einkehrt. Die Dummheit der Bäuerin in Nr. 42, die

1) Vgl. Konrad Gusinde, Neidhart mit dem Veilchen, S. 226.

sehr breit gezeichnet ist, soll uns erklären, wieso sie an diesen Fegfeuerulk glaubt. Oder ähnlich in Nr. 43: in der Quelle geht der Mann andern Frauen nach und vernachlässigt seine Ehemannspflichten der seinen gegenüber. Darum hat sich diese nach einem Buhlen umgesehen. Sie liebt den Leonetta, den Ritter Lamprecht hat sie nur gezwungenermaßen als Buhlen angenommen. Hier im Spiel aber buhlt die Frau mit allen möglichen Männern (vgl. 92), womit das Usuelle hervorgehoben ist zur Herstellung eines guten Hintergrundes und zweckmäßiger Charakterisierung. Ihr Handeln ist dann so eine Folge ihres Charakters, sie ist von Natur buhlerisch, was eben auf wahrhaft dramatische Weise ihre Geschicklichkeit motiviert. In sehr vielen weitern Fällen ist es erst Hans Sachs gewesen, der einen die Handlung motivierenden Charakter der Hauptfigur geschaffen hat, wie wir auch später noch sehen werden. Nr. 75 ist der Herzog als Buhler charakterisiert (vgl. 317), um zu motivieren, warum die Bauern gerade dieses Mittel anwenden, Neidhart zu schädigen.

Umgekehrt wird auch eine Eigenschaft noch speziell motiviert, z. B. in Nr. 43 die Geschicklichkeit der Frau im Buhlen, wie wir eben sahen; Nr. 57 motiviert die Magd ihre Geschicklichkeit:

„Zwey Jarlang ich gewesen bin
Auff eim Schloß bey einr Edlen Frawen.
O, die thet gar in Schalcksberg hawen,
Da hört vnd sah ich gschwinde list,
Darmit sie frey zu aller frist
Den Junckherrn macht zu einem kind
Vnd mit gsehenden Augen blind,
Darmit sie allzeit blieb bey Ehrn,
Da thet ich vil der grifflein lehrn,
Der ich euch jetzt hab eins gelehrt.“ (404—13.)

Nr. 74 tut dies neben der Tochter auch die Mutter, indem sie 57 ff. berichtet, auch sie habe einen Buhlen gehabt, und nie habe jemand etwas davon erfahren.

Den an zweitletzter Stelle erwähnten Fällen nahe verwandt ist die Art, daß einer Person zu Motivierungszwecken ein Beruf zugeteilt wird. Die Quelle zu Nr. 19 erzählt von einem „reichen

Mann", das Spiel aber, um begreiflich zu machen, wieso der Mann zu den zwei Weibern kommt, zeigt uns einen Kaufmann. In der Hauptquelle zu Nr. 32 sagt die alte Frau zu dem betrogenen Kaufmanne, er solle einen seiner Freunde, zu dem er Vertrauen habe, herbeiholen, dann wolle sie mit diesem zum Reichenburger gehen, usw. Bei Hans Sachs aber ist es der Gast des Sapiens (alte Frau), er ist ein Kaufmann, der mit Kleinodien handelt „vnd vil umb den Reichenburger wandelt": Stiefel[1] sieht darin und in der Ersetzung der „tier wolbeschlagen zierlich truchen"[2] einen Grund, noch eine weitere, unbekannte Quelle anzunehmen. Zwingend scheint mir hier die Notwendigkeit nicht zu sein, obwohl ja eine Benutzung weiterer Quellen gerade bei Hans Sachs nie mit absoluter Sicherheit von der Hand gewiesen werden kann. Aber wenn wir genau zusehen, so dienen eben auch jene obigen Änderungen einer festern Motivierung: daß es der Gast des Sapiens ist, soll begründen, wieso die beiden miteinander zu tun haben (es könnte ebensogut ein Amice erwartet werden, aber bei einem Kaufmann mag dem Dichter die Variante „Gast" angemessen geschienen haben). Damit ist auch des Sapiens Wissen von der Bekanntschaft des Kaufmanns mit Reichenburger, also die Ursache, aus der dem Sapiens dieses Projekt einfällt, noch besser erklärt, und das ist nun oben vor allem damit motiviert, daß wir einen Kaufmann haben, der mit Kleinodien handelt.[3] In Nr. 62 sodann ist die Geliebte des Calandrino-Eberlein zur Wirtin geworden; so hat Eberlein am besten Gelegenheit gehabt, mit ihr näher zu verkehren, also sie die Füße waschen zu sehen und dann zu ihr in Liebe zu entbrennen. Auch in Nr. 74 mögen Motivierungsbestrebungen mit von Einfluß gewesen sein, wenn Hans Sachs hier, entgegen seinen beiden ersten Bearbeitungen, dem Spruchgedicht vom 8. Februar 1550 und dem Meistergesang vom 30. März 1549[4], die „(E)in gertner" haben, aus seiner Nebenquelle, Petrus Alphonsus, den Kaufmann übernimmt: damit

---

1) Germ. 37, 209.

2) Vgl. § 6.

3) Vgl. § 62.

4) Schweitzer, S. 438 ff.

kann Hans Sachs seine Abreise und eine (umsonst gehoffte) längere Abwesenheit motivieren.

Interessant ist auch die mehrfach wiederkehrende Erscheinung, daß ein „alt" Mann das Buhlen der Frau motivieren soll. So Nr. 43, 177/8, 217/8, 237/8 der „alt Ritter". Bei Boccaccio geht der Mann andern Weibern nach, was aber Hans Sachs hier nicht brauchen konnte, da er den Mann als tadellosen Gatten hinstellt, als moralische Kontrastfigur zur Frau (vgl. 46 ff.); aber diese kleine Motivierung schenkt er sich gleichwohl nicht. In Nr. 45 haben wir den „alt Eiferer". Der „wunderlich Mann" der Quelle zu Nr. 63 ist im Spiel zum „wunderlich alt man" (s. Personenverzeichnis) geworden. In Nr. 74 ist der Ehemann zum „alt kauffman" gewandelt und auch die Schwiegermutter (58 ff.) führt als Grund, warum sie in ihrer Jugend gebuhlt habe, direkt an, sie habe einen alten Mann gehabt.

Fälle, daß etwas, was bei bloßer Übernahme ins Drama regelwidrig wäre, in seiner Art motiviert wird, sind nicht gar zu selten. Nr. 37: während der Schüler zum zweiten Mal kommt und mit dem Bauern spricht, sagt in der Quelle die Bäuerin kein Wort. Auch im Spiel nicht, aber hier motiviert es Hans Sachs: 162 will sie den Schüler anfahren, da gibt er ihr zu verstehen, sie solle schweigen, dann wolle er auch nichts verraten.

Motivierungen sodann, um szenische Unzulänglichkeiten zu verhüllen. Aus szenischen Gründen kann Hans Sachs in Nr. 27 keinen Wagen auf die Bühne bringen, den zwar die Quelle nicht erwähnt, Hans Sachs aber zur bessern Charakteristik des Abtes haben sollte. So motiviert er denn 75 ff., warum der Abt zu Fuß erscheint: er ist abgestiegen, weil der Weg „tieff" ist. Nr. 84, 255 sagt Hans Sachs „pey des mones schein", womit, da er das „liecht" bei Boccaccio 550, 14 aus szenischen Gründen nicht auf die Bühne bringen konnte und wollte, die Tageshelle bei der folgenden Nachtszene motiviert (vgl. ebenso 353), aber auch weiter begründet werden soll, wieso Franziska vom Fenster aus den ganzen Vorgang sehen und den Rinuczo schon von weitem wahrnehmen konnte.[1] Daß jedoch die letztere Ursache

1) Vgl. Schwank v. 1. Sept. 1558; Goetze, Fab. Bd. II Nr. 218, 114—7.

nicht der hauptsächlichste oder gar einzige Grund war, sehen wir aus dem Vorkommen des Mondscheinmotives auch Nr. 25, 58, wo ebenfalls auf irgend eine technisch mögliche Weise die notwendige Helle soll geschaffen und motiviert werden (Hans Sachs hätte den Bauern den Weg ja auch mit einem Windlicht oder etwas dergleichen können machen lassen), gegen Mac Mechan, der das szenische Moment nicht berücksichtigt, wenn er meint, „apparently Sachs thought the casual light of the lantern not sufficient for the scene, so in both the Schwank and the play he makes it moonlight" (§ 116). Der Schwank ist nach (1557) dem Spiel (1550) verfaßt, und Hans Sachs hat da den Mondschein vom Spiel hinübergenommen. Der schon 1542 gedichtete Meistergesang weiß noch nichts von Mondschein. Daß in Nr. 31 die Taghelle bei den Nachtszenen nicht gedeutet ist (139 hat nicht etwa Bezug auf Mondschein), hat wohl seinen Grund darin, daß Lucius für sein Unternehmen finstere Nacht braucht.

Sehr genau ist Hans Sachs, wenn er eine Figur begründen läßt, woher sie eine mitgeteilte Kenntnis habe, wie etwa Nr. 25, wo Joseph 105 ff. mitteilt, woher er weiß, daß Salomo in solchen Fällen raten könne: zwei Herren sind gestern von Jerusalem gekommen und haben dem Joseph gezeigt, wie Salomo zu helfen verstehe. Nr. 77, 129 ff. motiviert Eulenspiegel, wieso er weiß, daß der Bauer dumm ist; Nr. 82, 48 f. die Frau, woher sie weiß, daß ihr Mann Kandel und Flasche gekauft hat.

Ganz vorzüglich ist dann auch die weitere häufige Erscheinung, daß die Tat der Gegenfigur dadurch, daß sie allein als möglich erscheint, motiviert wird. Nr. 25, 79 ff. findet der Kuhdieb, es sei hier sonst nichts vorhanden, was man stehlen könne; darum stiehlt er die Kuh. Nr. 57, 153—63 motiviert die Kupplerin, warum sie sich gerade an diese Frau und nicht an eine andere heranmacht; Nr. 58, 127 ff. Eulenspiegel, warum er das Roß nicht stiehlt oder kauft, warum er es gerade durch List (die die Handlung ausmacht) erwerben will. Ebenso begründen Nr. 72, 302 ff. die Bauern, warum sie jetzt gerade diesen Plan, nämlich dem Herzog zu sagen, daß Neidhart ein schönes Weib habe, ausführen: im Kampf können sie Neidhart nicht bestehen. In Nr. 77 wagt sich Eulenspiegel nicht in die

Stadt, weil er dort bekannt ist; deshalb will er einem Bauern den Streich spielen (26).

Ebenso werden auch kleinere Handlungen der Gegenfigur motiviert, wie etwa in Nr. 25, wo das 234 ff. durch die Figur selbst geschieht: der Bettelwirt, der wohl ein Jakobswirt sei, habe nichts als „pfinning würst und sawr bier“, was zu dem „schlemmen“ (228) eben nicht genüge; darum will der Kuhdieb Wein und gebratene Hühner kaufen gehen, d. h. auf Nimmerwiedersehen verschwinden. Und so noch oft.

Auch bei solch kleineren Momenten in der Handlung spielt der oben angeführte Grund bei der Motivierung eine wichtige Rolle, wie zwei Beispiele zeigen mögen. Die Kupplerin in Nr. 57 begründet genau in ihrem Monologe, warum sie gerade Kupplerin wird und nichts anderes: zum Buhlen ist sie zu alt und zu häßlich, zu betteln schämt sie sich, spinnen, Kranke pflegen, „den kindern zopffen und lausen“ mag sie nicht, mausen wagt sie nicht aus Angst um ihre Ohren, ist ihr doch schon die „statt vor versagt worn“ wegen ihrer „bösen stück“; also will sie sich mit Kuppeln ernähren, das braucht sie einerseits nicht mehr zu lernen, und anderseits trägt es ihr viel ein, denn ihr Haus liegt hübsch abseits. So motiviert auch Nr. 61, 9 ff. der Edelmann, warum er, und warum gerade heute, die Wallfahrt antreten wolle.

Sehr sorgfältig ist Hans Sachs mitunter in der Motivierung des Auftretens einer Person. Natürlich ist er sich auch hierin nicht gleich geblieben. In den frühesten Spielen finden wir nicht selten unmotiviertes Auftreten, wie etwa in Nr. 1 beim Ritter (11/12) und dann beim Frewlein (63/4)[1]: die Personen kommen da noch oft einzig, um ihre Rede herzusagen, was natürlich am schärfsten in revueartigen Spielen wie Nr. 2 und dergl. hervortritt. Auch jene stereotypen Motive des alten Fastnachtspieles finden wir bei Hans Sachs wieder: auch hier treten noch die Personen auf, „um ihren Pfenning heint mit zuver-

---

1) Wir haben uns den Dialog zwischen Ritter und Fräulein nicht etwa an einem andern Orte, vielleicht in der Wohnung des Fräuleins zu denken, sondern das Lokal ist immer das gleiche, was aus 335/6 zu ersehen ist, wo der Alt, der eben von 63 an stumm (!) zugegen gewesen ist, den Ritter in seinen Armen auffängt.

zehrn" (vgl. Nr. 6 usw.), um dem Zuschauer das und das zu klagen oder ihn dieses oder jenes zu fragen (vgl. Nr. 1, Nr. 18); oder sie erscheinen mit der Meldung an das Publikum, hieher beschieden zu sein, wie in Nr. 4, 1 ff.; Nr. 14, 13 ff. und selbst Nr. 16, 1 ff., welches Motiv dann aber bedeutend feiner verwendet wird in späteren Spielen, wie Nr. 31 (83) und Nr. 62 (247 ff.). Von Nr. 13 an finden wir die Begründung des Auftretens in einem Monologe, ohne Anrede an das Publikum. Zwar in den folgenden Spielen fällt Hans Sachs wieder in den alten Schlendrian zurück, bis sich dann mit Nr. 19, Nr. 22, Nr. 23 usw. das Prinzip befestigt. Auch die Begründung des Erscheinens dadurch, daß eine Person eine andere sucht, hat eine Entwicklung durchgemacht: Nr. 18, 13 ff. ist diese Begründung bei der Frau noch etwas schwach, wir wissen nicht recht, warum sie ihren Mann sucht. Etwas besser ist dann schon Nr. 19, 47 ff.: der Amice hat den Kaufmann seit langem nicht mehr gesehen. Sehr gut würde diese Motivierung in Nr. 21, 1 ff. sein, wenn nicht die leidige Anrede ans Publikum wäre, was auch für Nr. 31, 1 ff. gilt; denn auch hier liegt ein durchaus triftiger Grund des Suchens vor. Vorzüglich ist Nr. 49, 201: das zänkische Weib tritt auf mit der Frage: „wo ist aber Narr mein dropff hin?", und zwar vorzüglich besonders darum, weil diese Motivierung des Auftretens noch fester begründet wird durch die Bemerkung der Frau, wiewohl sie nicht gern arbeite, so treibe sie ihren Mann immer fester dazu an, wobei sie dann könne spazieren gehen (204 ff.). Auch Nr. 62, 273 ff. ist ganz ausgezeichnet; das dramatisch in erster Linie Wirksame an Eberlein ist die Ursache des Suchens. Häufig motivieren auch Personen ihr Auftreten damit, daß sie etwas zu tun haben: der Edelmann Nr. 27, 1 ff. will sich mit seinen Knechten beraten, wie sie weiter ihr Leben fristen wollen, und einen neuen Plan aushecken. In Nr. 43, 1 ff. will die Frau die Magd zu Leonetta schicken und auf diesen warten; Simon Wirt Nr. 53, 15 ff. ist im Begriff „aufs Dorf" zu gehen, Heu, Haber und Stroh zu bestellen; Nr. 57, 137 ff. bereitet sich die Frau vor zum Gang in die Stadt, Einkäufe zu machen, und berät darüber mit der Magd. Auch da hat Hans Sachs Fortschritte gemacht; man vergleiche das Vorkommen dieses Motives in den früheren

Spielen, und man wird den Unterschied sofort wahrnehmen. Durch ein Ereignis ist Pankraz zum Kommen bewogen worden Nr. 74, 193 ff.: er sah den Alten aus der Stadt in den Garten reiten. Auch eine ganz gute Motivierung ist es, wenn Nr. 51, 175 Eulenspiegel um Herberge bittet, während er in der Quelle direkt mit dem Vorwurf über die Behandlung der Blinden an den Wirt herantritt. Von Interesse sind Begründungen des Auftretens in einem Monologe wie die des Hermann Pich Nr. 53 1 ff. oder des Domherrn Nr. 57, 213 ff., die nicht aus einer Zwangslage oder sonst einem bewegten Innern hervorgehen. Auch vorher schon kann das Auftreten motiviert werden; so in Nr. 42, 113: die Bäuerin soll ihren Mann ins Kloster schicken, womit das nachherige Erscheinen des Mannes begründet ist.

Diese wenigen Beispiele vermögen allerdings nur ein mangelhaftes Bild von der reichen Mannigfaltigkeit und der im Laufe der Jahre immer größer werdenden Sorgfalt und Feinheit dieser Motivierungen zu geben. Der Fortschritt vom ziemlich tiefen Stand des alten Fastnachtspieles zu einer beträchtlichen Höhe ist es auch hier wieder, den wir anerkennen müssen.

Ganz ähnlich nun verhält es sich auch mit der Motivierung des Abtretens der Figuren, und wir können uns deshalb hier etwas kürzer fassen. Auch da geht Scherer [1] zu weit, wenn er sagt: ‚die Gründe zum Abgang, bei denen er sich beruhige, seien oft sehr schlecht'; das ist vielmehr, einige schlechtgebaute Fastnachtspiele, wie Revuen und dergl. abgerechnet, geradezu eine große Seltenheit. Es ist eben bei ihm eine Entwicklung vorhanden. Das hätte Scherer daneben betonen können. In den ersten Stücken, wo Hans Sachs noch keine rechte Beweglichkeit in die Schar der Spielenden gebracht hat, treten meist alle zusammen am Schlusse ab, wie in Nr. 1, Nr. 2, Nr. 5, Nr. 7, Nr. 9, Nr. 13 usw., wenn's gut geht, wird eine Partie von der andern hinausgeprügelt, wie etwa in Nr. 4, Nr. 8, Nr. 10 usw.; also auch keine große Mannigfaltigkeit. Mit Nr. 16 beginnt der Aufschwung, wohl nicht zum geringsten Teil ist es das Verdienst der Quelle; 264/5 geht allerdings der Bauer Hans in

1) Geschichte der deutschen Litteratur, 7. Aufl., S. 307.

aller Stille mit den andern ohne Begründung ab. Es finden sich in diesen Spielen noch viele schwache Motivierungen, wie etwa Nr. 19, 110 diejenige des Kaufmanns und des Amice, u. a. m.; aber überall können wir sehen, wie sich Hans Sachs bestrebt, Besseres zu leisten. Beliebt, aber oft etwas gesucht ist eine Art, von der uns Nr. 31, 148—50 ein Beispiel bietet: der halb Freund bittet den Lucianus, mit ihm zu kommen:

„. . . das ich dich berichten thu
Alle fürschleg in disen sachen,
Wie wir die Heyrat wöllen machen!"

Besser ist die Begründung des Lucianus 322: er will zu Bette gehen; nach dem langen Umziehen des Lucius von Freund zu Freund muß es ja späte Nacht geworden sein. Auch Nr. 32, 265 ff. ist wohl motiviert: die beiden Freunde haben sich beraten und wollen nun nach Hause gehen; ähnlich auch Nr. 47, 40 ff. Nr. 49, 242 geht die Frau ab: sie will es dem Richter klagen, 275 den Freunden, zwei bei Hans Sachs nicht allzu seltene Wendungen, die nur leider zu oft den Zweck schon von weitem erkennen lassen. Aber zwei Beispiele ganz vorzüglicher Motivierung liefert uns das um die gleiche Zeit[1] entstandene 51. Spiel. Es spielt bekanntlich im Winter, so daß die Motivierung des Pfaffen 245 f.: „Die kelt ist heut gar ungehewer, / Ich muß ein wenig schürn das Fewer" ausgezeichnet paßt. Ebenso vortrefflich und originell ist seine Begründung des Abtretens 275—8:

„Mein Kellerin ist in der Stadt
Lang, doch nit viel zu schaffen hat;
Ich fürcht, sie thu im schalcksperg hawen,
Ich muß gehn auff die straßen schawen."

Sie dient in hohem Maße zur Charakteristik des Pfaffen, wie ihn Hans Sachs haben will. Und sehr charakteristisch ist zum Schlusse noch eine Änderung in Nr. 74; 181 ff. motiviert der Kaufmann seinen Fortgang, wie schon die Quelle: er will sich vor den Gläubigern verbergen; das genügt aber Hans Sachs nicht, der Kaufmann muß uns auch mitteilen, was er im Garten draußen tun wolle, und der Grund ist, wie sehr oft bei Hans Sachs, ein naheliegender.

1) S. Goetze V, VI.

Die größere Meisterschaft zeigt sich auch darin, daß er der Vernünftigkeit der Motive eine stärkere Beachtung schenkt. Darum folgt auch Nr. 75, 355 f. Hans Sachs nicht der Quelle, wo 2212 Neidhart, ohne daß der Herzog etwas von seiner Frau sagt, bemerkt, er habe die schönste Frau auf Erden, sondern läßt den Herzog Neidhart fragen, ob es wahr sei, daß er ein gar schönes Weib habe.

Auch eine bestimmtere, genauere Motivierung als die Quelle sie bietet, hat Hans Sachs sehr oft eingeführt, und zwar in Rede und Gegenrede. In der Quelle zu Nr. 24 motiviert der Kuhdieb die Bitte an den Bauern, für ihn die Kuh zu verkaufen, mit dem Satze: „er hett sunst ein nötig geschäft"; hier aber 150 ff., er müsse in der Stadt Schulden eintreiben; im Meistergesang vom 23. Dezember 1542[1] hat Hans Sachs nur allgemein „ich hab viel zu schaffen", und im Schwank vom 11. Dezember 1557[2] ist er dann dem Meistergesang, resp. Pauli, und nicht dem Fastnachtspiel gefolgt; denn in diesen Gedichten pflegt Hans Sachs mit gröbern Zügen zu zeichnen. Derartige Fälle sind zahlreich.

Daß die Motivierung auf der Bühne selbst vorgehe, ist Hans Sachs sehr wichtig. So bewährt sich in Nr. 16 Kargas auf der Bühne als Geizhals, er wird nicht nur von andern als solcher geschildert, womit richtig dramatisch motiviert ist, warum die Drei ihm den Streich spielen. Um in Nr. 35 zu motivieren, wie überhaupt die Frau dazu kommen kann, ein Urteil über die zwei Freier zu haben, fragen diese bei der Muhme um die Hand der Sophronia an, nicht, wie in der Quelle, bei dieser selbst; Hans Sachs hätte hier die Frau einfach können sagen lassen, sie kenne die zwei von früher her, was in früheren Spielen in solchen Fällen das Gewöhnliche ist; hier zeigt er aber auf der Bühne, wie die Frau zu ihrem Urteil kommt. Damit haben wir uns zum Teil auch zu erklären, wieso Hans Sachs in Nr. 75 die ganze merdrum-Affäre[3] auf die Bühne bringt; er will eben den Einfall der Bauern, den Neidhart auf diese Weise zu schädigen, auf der Bühne motivieren.

---

1) Goetze-Drescher, Fab. Nr. 145, 30.

2) Goetze, Fab. I, Nr. 186, 55.

3) Vgl. § 47.

Auch die dramatisch bedeutenden Gefühle werden sorgfältig motiviert; ich erinnere nur an Leonettas Motivierung seiner Ängstlichkeit in Nr. 37.

In der Begründung hoher Leidenschaft bei der Katastrophe ist er besonders in den spätern Spielen exakt: in Nr. 82 durch die Steigerung im Verlangen des Gevatters nach dem „Zorn" des Gevattersmannes 153 ff., 167 ff., 179 ff. In Nr. 83 durch die Steigerung in der Bestrafung des Narren[1], usw.

Über Motivierung weiterer psychischer Vorgänge sei hier nur kurz gehandelt.[2] Ich weise hin auf Beispiele wie Nr. 37: in der Quelle bittet der Schüler um Herberge, die Bäuerin entgegnet, ihr Mann sei fort, und in seiner Abwesenheit könne sie nichts gewähren; darauf geht der Schüler. Hier aber fahren Pfaff und Bäuerin den Schüler an und geben ihm nicht einmal das erbetene Almosen. So motiviert Hans Sachs die nachherige Rache des Schülers sehr gut dramatisch. Nr. 49, 310 ff. gesteht die Frau endlich offen ihre Schuld ein und bereut; Hans Sachs hat die Gegensätzlichkeit der beiden Situationen[3] bedeutend verschärft, so daß nun hier die Frau, die soeben noch der wahre Teufel war, jetzt plötzlich als ein Weib mit fast tadelloser Gesinnung erscheint; um diesem etwas gar kräftigen Übergang das Unwahrscheinliche zu nehmen, motiviert jetzt Hans Sachs das frühere Benehmen der Frau damit, sie sei durch böse Gesellschaft dazu gebracht worden, gegen ihn zu handeln, wie sie nicht hätte sollen. Nach diesem Geständnis der Frau ist ihr Gesinnungswechsel nicht mehr undenkbar. Man vergleiche auch Nr. 75, 96 ff. die vorzügliche Motivierung des Vorgehens der Bauern gegen Neidhart.[4] Daß Hans Sachs die dem Spiele zugrunde liegende Lehre, resp. Lehren, gut motiviert, versteht sich bei ihm eigentlich von selbst.[5] Wir werden später darauf zurückkommen.

Zum Schlusse sei noch auf eine Eigenart unseres Dichters hingewiesen. Er läßt nämlich gern am Ende einer Rede, be-

1) Vgl. § 20.
2) Vgl. § 55.
3) Vgl. § 22.
4) Vgl. § 6.
5) Vgl. §§ 9, 30.

sonders in einem Monologe, in dem eine Person den Entschluß, eine Tat zu vollziehen, kundgegeben hat, diese zum Überfluß noch einmal motivieren, warum sie die Tat tue, wie etwa Nr. 57, 30 und 57 ff., usw.

§ 14. *Überleitung, Vorbereitung.* Im Laufe der Handlung darf wohl etwas unerwartet, nie aber unvorbereitet eintreffen. Vor allem soll natürlich das Ergebnis der Handlung, die Katastrophe, nicht unvorbereitet sich ereignen. Wenn wir in dieser Hinsicht Hans Sachs nicht vollen Beifall zollen können, so geschieht dies gewiß nicht etwa darum, weil er dabei etwas vernachlässigt hätte, sondern im Gegenteil, weil er hie und da des Guten ein wenig zu viel getan. Wir werden später noch sehen, wie Hans Sachs mit großem Geschick versteht, Spannung in die Handlung zu bringen. Dieses Wollen wird aber gekreuzt durch ein anderes, nämlich dasjenige, deutlich, gründlich zu sein [1], ein Bestreben, das mit der dramatischen Darstellung eben gar nicht immer eines Weges geht und da und dort der dramatischen Tüchtigkeit der Hans Sachsschen Fastnachtspiele geschadet hat. Es ist ja ungemein schwierig für den dramatischen Dichter, den feinen Faden der ursächlichen Verknüpfung durch das ganze Stück hindurch in gleichmäßiger Feinheit zu spinnen und ohne Verdickung, ohne Bruch vom Anfang zum Ende zu gelangen. Ich wage nicht zu entscheiden, ob Hans Sachs, wenn er im Gegensatz zum alten Fastnachtspiel, das oft, besonders wenn in verschiedene Szenen eingeteilt, sehr wenig von Vorbereitung aufweist, manchmal allzudeutlich den Fortgang ahnen läßt, dies mehr dem einfachen Publikum zuliebe tut, oder ob ihm vor allem das Können fehlt. Mir scheinen beide Ursachen vorhanden gewesen zu sein. Hans Sachs liebt einen klaren, einfachen, durchsichtigen Bau, weshalb alle diese feineren Kunstmittel, Schwankungen in der Richtung der Handlung, wie etwa das Moment der letzten Spannung oder dann das retardierende Moment usw. zu den äußersten Seltenheiten bei ihm gehören. Dann herrscht bei Hans Sachs ferner der Typus in der Charakteristik[2], der eben auch stets durchsichtig ist, besonders wenn,

1) Vgl. § 49.

2) Vgl. § 50.

was er durchaus liebt, und was deshalb meistens der Fall ist, die Person gleich bei ihrem Auftreten ihren Charakter enthüllt.

Greifen wir zunächst einige Spiele heraus, und verfolgen wir, wie Hans Sachs die Katastrophe vorbereitet. Nr. 31 ist eines jener Stücke, in denen wir allzudeutlich auf den Ausgang vorbereitet werden. Wir ahnen gleich, wie der Alte dem Sohne die Probe vorschlägt, das Resultat derselben, und mit allen Mitteln arbeitet Hans Sachs darauf hin, seine Zuhörer nicht etwa durch das Ergebnis überraschen zu lassen. Mancher andere hätte vielleicht gerade die gegensätzlichen Ansichten von Vater und Sohn sich die Wage halten lassen oder gar plump mit der Geheimhaltung des wahren Charakters der Freunde zu wirken gesucht. Nicht so Hans Sachs. Gleich 1—10 läßt uns der eine der beiden Freunde einen Blick tun in sein Innres: er ist der Freund des Lucius, weil er davon seinen Vorteil hat, und will ihn auch jetzt nur darum aufsuchen, damit ihn dieser zum Frühmahl einlade. Wenn dann unmittelbar darauf das Gespräch mit dem Freunde stattfindet, so wissen wir, wie viel Wahres in den Worten des Coridus liegt, wir taxieren seine Reden richtig. Wenn nun hier das egoistische Moment in der Gesinnung des Coridus so stark betont ist, so öffnet das uns auch die Augen über den Charakter des 41 auftretenden Medius: beide wollen etwas von Lucius; Medius kommt, weil er in Schulden stecke, und ihm der Schuldturm drohe; Lucius gibt ihm so viel, als er bei sich hat. Daß Hans Sachs hier nicht auch den Medius zuerst mit einem Monolog auftreten läßt, hat er gewiß nur im Interesse einer möglichst rasch sich entwickelnden Handlung getan, die mit einem Monologe hier recht störend unterbrochen worden wäre. 111 f. definiert Lucius, was nach seiner Ansicht ein Freund sei: daß Lucius mit einem solchen Kriterium bei der Probe eine Enttäuschung erleben werde, erscheint uns als selbstverständlich. Dann tritt der „halb Freund" auf und führt an Stelle des abtretenden Lucius mit Lucianus einen Dialog: die absolute Gegensätzlichkeit im Benehmen dieses leicht ersichtlich echten Freundes zu dem der zwei falschen Freunde (diese kommen ausschließlich mit Bitten und lassen sich einladen, jener aber kommt, um zur Hochzeit seiner Tochter einzuladen) bereitet weiter das Resultat der Probe vor. Unmittelbar vor der

Entscheidung bestätigt Coridus seine egoistische Denkungsart noch einmal. Daß sich dann der halbe Freund bewähren werde, ahnen wir, nachdem die zwei falschen Freunde entlarvt sind, schon wegen der Gegensätzlichkeit, mit der er und die zwei falschen Freunde vom Dichter mit so kräftigen Zügen gezeichnet worden sind. Alles dies, vor allem die Figuren der drei verschiedenen Freunde, sind Zutaten des Meisters.

Oder Nr. 35: auf gleiche Weise wie Sophronia sich immer mehr für den Junker Sternberg ausspricht, werden wir auf den Ausgang der Handlung vorbereitet: die Edelfrau gibt schon vor der Probe dem Adelsteiner den Vorzug (132 ff.), und gleichfrüh läßt sie durchblicken, daß ihr der Sternberg nicht gefalle, obgleich sie natürlich in erster Linie auf den Ausgang der Probe hinweist. Im Gegensatz zur Quelle wird schon vor derselben eine scharfe Charakterverschiedenheit der zwei Freier sichtbar; der Sternberg hat schon auf dem letzten „Gesellentanz“ um Sophronia angehalten (28 ff.); bei der Werbung rühmt er sich, er sei von guter, edler Art, habe lange Zeit mit Rennen, Stechen und Turnieren, mit Schlittenfahren und Hofieren und andern adeligen Dingen gedient; ihre adelige Gestalt habe sein Herz bezwungen (47 ff.); 72 geht er ab, ohne nach den Worten der Edelfrau noch etwas zu bemerken, aber der Adelsteiner spricht nachher im gleichen Falle zwei Verse; beide Male folgt darauf die Frage der Edelfrau an die Sophronia, wie ihr dieser gefalle; indem nun Hans Sachs offenbar bestrebt ist, durch ein derartiges technisches Mittel den Adelsteiner uns sympathisch und den andern unsympathisch zu machen, tritt dann jedesmal eine Gegensätzlichkeit ein zwischen dem Eindruck, den die zwei Freier auf den Zuschauer, und dem Eindruck, den sie auf Sophronia machen. Damit wird der Zuschauer, indem ihm das Irren der Sophronia klar wird, auf den Ausgang vorbereitet. Der Adelsteiner wirbt um die Jungfrau um ihrer Tugenden willen; ohne sie gesehen zu haben (113 ff.), nur durch das Hören von „ihrer Jugend, ihrer Zucht, Scham, Demut, Sitten und Tugend“ unterrichtet, hat er durch einen Brief seine Absicht bei der Edelfrau kundgetan (34 ff.); der Sternberg liebt allein Schönheit und Reichtum an der Jungfrau, der Adelsteiner ihre Tugenden. Hans Sachs läßt den Adelsteiner höflicher auf-

treten (145), als den mehr rücksichts-losen Sternberg (177). Der schon in der Quelle schwach vorhandene Gegensatz, daß der dritte eine weitere Reise machen muß als die zwei andern, wird hier bewußt verschärft: der Adelsteiner muß ins heilige Land, während der Sternberg nur eine „Ach fart“ unternehmen soll. Und dabei sagt der Adelsteiner kein Wort, daß die ihm gebotene Reise zu groß sei, während der Sternberg, nachdem er 184 ff. geprahlt, kein Ort der Welt sei ihm zu weit, nun trotzdem 193 f. findet, das sei „gar zu weit“, besonders jetzt im Winter, so daß sowohl durch den Gegensatz 184 ff. zu 189 ff., als auch durch den Gegensatz 184 ff. zu 193 f. der den endlichen Ausgang vorbereitende Charakter des Sternberg noch schärfer beleuchtet wird. 247 kommt er von der Reise zurück, um um die Hand der Sophronia anzuhalten: ganz nach der Regel spricht er zuerst [1]; anders 305 bei der Ankunft des Adelsteiners, da empfängt diesen, bevor er eine Silbe gesprochen, die Edelfrau mit den Worten:

„Edler Junkherr, seit mir wilkumb
Auss frembden Landen wiederumb!“ (305 f.)

Dieser technische Unterschied spricht sehr deutlich: in der Quelle sagt der dritte Freier, auch wenn sie nicht mehr gesund werde, müsse er doch zu ihr hinein: Hans Sachs, um den Adelsteiner noch recht herauszustreichen, läßt ihn sprechen, er wolle sie gleichwohl zur Ehe, auch wenn sie nicht mehr gesund werde. So ist die wahre und echte Liebe des Adelsteiners noch mehr hervorgehoben, während der Sternberg trotz der Aufforderung der Edelfrau nicht in das Gemach der Kranken eintreten will. Nicht nur krank, auch ohne Vermögen will der Adelsteiner sie heiraten: die Edelfrau eröffnete ihm, sie habe ihrer Krankheit wegen schon ihr ganzes Vermögen aufgeopfert. So ist also hier allein schon durch eine Verschiedenheit der Charaktere eine Vorbereitung von Hans Sachs geschaffen worden.

Etwas anders in Nr. 37: die Frau unterrichtet uns in ihrem Monologe 1 ff., daß sie allein zu Hause sei: ihr Mann ist früh am Morgen ins Holz gefahren und hat zu essen mitgenommen, so daß er also sobald nicht nach Hause kommen wird; sie glaubt

1) Vgl. § 63.

dies bestimmt; denn zweimal versichert sie nachher noch, vor Nacht werde er nicht zurückkehren (6, 65). Die Verse lauten:

„Es ist mein man heut in den Wald
Gefaren vnd kompt nit so bald,
Wann er hat heut schon suppen gessn,
Ein Brey vnd kalte Milch gefressen
Auch ein ranfft brods mit jm genommen.
Er wird vor nachts nicht wider kommen.“ (1—6)

Sie, die Bäuerin, die also allein zu Hause ist, zeigt ein Verlangen nach ihrem Buhlen, dem Pfaffen: wenn er doch nur wüßte, daß sie allein sei, er käme gewiß. Sie weiß wohl, daß sie beide im ganzen Dorf im Gerede sind ihrer Buhlerei wegen. Auch ihr Mann traut ihr nicht, sein Argwohn hat sich durch keine Eide beseitigen lassen. Ihr Mann hat aber auch einen ganz fürchterlichen Zorn auf den Pfaffen; er hat gedroht, ihm „seinen Balg glatt zu striegeln“, wenn er ihn einmal erwische. So folgt Moment auf Moment, die zusammen uns den Ausgang ahnen lassen: einmal, daß der Pfaff in Buhlgeschäften kommen werde, und dann, daß der Bauer zu ungelegener Zeit erscheinen werde; wir ahnen einen daraus entstehenden Konflikt, oder doch mindestens eine Komplikation. In diesem Eingangsmonolog der Frau wird denn auch am gründlichsten und hauptsächlichsten die Überraschung durch den Ehemann vorbereitet; denn die im folgenden so ungemein drastisch gezeichnete Angst des Pfaffen vor einer Überraschung durch den Bauern scheint uns mehr auf das Erscheinen des Schülers vorbereiten zu sollen, und erst in zweiter Linie auf das Eintreffen des Bauern; es widerspräche der Art des Hans Sachs, einen Gegenspieler ganz ohne jede Vorbereitung auftreten zu lassen; wo es dennoch vorkommt, geschieht es meist mit einem bestimmten Zweck; wenn auch wohl für den Pfaffen, so hatte doch für Hans Sachs das erste Erscheinen des Schülers gewiß nicht nur die Bedeutung einer fausse alerte; Hans Sachs erreicht damit technisch ganz bedeutende Steigerungseffekte.[1] Wie hätte übrigens auch Hans Sachs die Dazwischenkunft des Schülers dramatisch besser, als durch Furcht vor einer Überraschung durch den Bauern, vor-

1) Vgl. § 20.

bereiten können! Auch in Nr. 43 ist, wie mir scheint, in noch augenfälligerer Weise, durch die Furcht des Leonetta vor Überraschung durch den Ehemann in erster Linie die Störung des Rendezvous durch den Ritter Lamprecht vorbereitet, welche daraus entstehende Komplikation natürlich auch wieder ihren deutlichen Bezug auf den Hauptkonflikt hat, wie denn ja auch in diesem Teile durch die hervorstechende Angst des Pfaffen in zweiter Linie, mittelbar, auch die Überrumpelung durch den Bauern vorbereitet wird. Ganz abgesehen davon, daß der Pfarrer gerade in dem Moment, in dem die Bäuerin sich die Gefahr einer solchen Situation vormalt, kommt, daß er die Heimlichkeit seines Kommens beschreibt, erzählt, wie ihm der Bauer gedroht habe, wenn er ihn bei seinem Weibe erwische und sonst nach allen Seiten hin den Gedanken einer plötzlichen Heimkehr des Bauern und deren Konsequenzen in Erwägung zieht und sich damit immer neue, höchst unangenehme Perspektiven eröffnet: schon seit dem Erscheinen des Pfaffen ist etwas da in der Luft, das von plötzlicher Störung und Überraschung sagt und nun allerdings durch die Reden des Pfarrers noch bedeutend vermehrt worden ist. Aber wenn auch der erste Störenfried sich nur als ein fahrender Schüler erwiesen hat, so wirkt jenes Gefühl nachher noch so stark, daß wir auch dann beständig eine Überraschung durch den Ehemann ahnen. Die ängstliche Stimmung, die unbehagliche Schwüle, bleibt, auch nachdem der erste Blitz niedergefahren, bis ein neuer Schlag der Spannung ein Ende macht. Vergleicht man die entsprechende Stelle bei Rosenblüt mit derjenigen bei Hans Sachs — dort nicht die geringste Vorbereitung, hier diese mächtige Ahnung beim Zuschauer — so sieht man gut, wie mit seiner Hindeutung auf das Folgende Hans Sachs als echter Dramatiker mitunter zu wirken versteht.

In solcher Weise ahnen wir auch den Ausgang: einmal die Überraschungen, indem sämtliche Personen eine Angst nicht verbergen können, in Nr. 35 besonders Leonetta, der damit nicht, wie Mac Mechan § 66 meint, von Hans Sachs als eine von Natur feige Memme gezeichnet ist, sondern damit eben vorbereiten soll — Hans Sachs kennt in seinen Dramen den Typus des feigen Liebhabers nicht —, dann ahnen wir aber auch den

schließlichen Sieg der Frau; sie zeigt uns ihre Meisterschaft bei der Ankunft des Ritters Lamprecht, und durch die Berichte über ihr Benehmen in früheren Fällen sind wir vorbereitet auf die schließliche Niederlage des Gatten.

Ganz anders hingegen sind die Motive wieder in Nr. 58. Auch hier läßt Hans Sachs im gleichen Maße, wie er die Ahnungslosigkeit des Pfaffen und sein sorgloses, unbedenkliches Vertrauen in Eulenspiegel uns vor Augen führt, den Zuschauer mehr und mehr ahnen, wie sich die Handlung weiter entwickeln werde, je mehr der Pfaff der Katastrophe näher kommt. Eulenspiegel verspricht auf der Bühne dem Herzog, mit List dem Pfaffen sein Pferd abzunehmen; 79 f. warnt die „Kelnerin“ den Pfaffen vor Eulenspiegel; 125 ff. erfahren wir, daß die List darin bestehen wird, daß er sich krank stellt, Genaueres jedoch wird uns nicht mitgeteilt, und wir sehen nun, wie Eulenspiegel ein Beichtgeheimnis mitteilt; wir vernehmen aus dem Munde des Pfarrers selbst, was die Folge sein würde, wenn er dieses Beichtgeheimnis verletzte, und dieser Punkt ist vom Dichter so nachdrücklich betont, daß wir ahnen, daß darüber ein Konflikt entstehen wird. 195 begreift es der Pfaff zuerst gar nicht, so unglaublich kommt ihm der Fall vor, und es wird damit trefflich gezeigt, wie unerwartet ihm diese Nachricht ist: da wir schon wissen, daß der Pfaff eifersüchtig ist, so werden wir durch eben dieses Moment, daß der Pfaff das kaum begreifen kann, vorbereitet, daß er das Beichtsiegel brechen werde. Nachdem in der Quelle Eulenspiegel dem Pfaffen das Geheimnis mitgeteilt hat, da „gedacht“ der Pfaff, sagt aber nichts; hier flucht er gewaltig mit Eulenspiegel. Es ist das psychologisch richtig: während man in der Quelle annehmen muß, daß der Pfaff der Magd heimlich vor Eulenspiegel Vorwürfe macht, bringt ihn hier das Geständnis Eulenspiegels in solche Wut, daß er ihn sofort anfährt: gleich jetzt schon hat der Pfaff vergessen, daß es sich um ein Beichtgeheimnis handelt, er hat nur noch Ohr und Auge für das Geschehene, alles andere ist ihm jetzt Nebensache. Damit wird unsere Ahnung, der Pfaff werde das Beichtgeheimnis verraten, weiter verstärkt; dieser lebhaftere Ausbruch der Leidenschaft ist übrigens durch 198 erhöht, wo Hans Sachs, seinem richtig dramatischen Gefühle folgend, Eulenspiegel noch

die Wut des Pfaffen vermehren läßt, welche Bemerkung Eulenspiegels wiederum durch die Szene 139 ff. vorbereitet worden ist. 155 hat Hans Sachs den Pfaffen als eifersüchtig geschildert, und es ist auch der Gegenstand des Beichtgeheimnisses etwas, das ihn gerade an dieser schwachen Seite treffen muß: also dieser Charakterzug des Pfaffen ist Ursache seines Verderbens, nicht irgend eine Zufälligkeit. Aus dem Charakter des Pfaffen, wie ihn Hans Sachs darstellt, können wir also auf den Ausgang der Handlung schließen: er wird das Beichtgeheimnis verletzen. Daneben wissen wir, was für böse Folgen das haben kann, und daß die gegenwirkende Figur auf einen Konflikt hinarbeitet. So sind wir dann beim Eintreffen der Katastrophe zur Genüge vorbereitet.

Die frühesten Spiele zeigen allerdings nicht diese sorgfältige Vorbereitung; da ist oft der untrügerische Typus die einzige Hindeutung.

Wenn wir in Spielen wie z. B. Nr. 38 in den Hauptsachen wenig Vorbereitung finden, so erklärt sich das ganz natürlich: die Handlung geht hier förmlich im Gegensatz auf, und der zweite Teil ist so beschaffen, daß er, wenn er irgendwie direkt vorbereitet würde, einen großen Teil seiner Wirkung einbüßte; selbst der Mann im Monologe 81 ff. klärt uns über das Weitere nicht auf.

Wo wir sonst hinblicken, sehen wir kleine und kleinste Züge, mit denen Hans Sachs die Ahnung des Zuschauers erweckt und verstärkt; sei es, indem etwa Nr. 43, 90 ff. die Magd bemerkt, ihre Frau habe auch mit dem Herrn Lamprecht, dem Alten, „angehenecket“, womit in erster Linie dessen Erscheinen vorbereitet wird; oder daß Nr. 63 Hans Sachs den Zuschauer ahnen läßt, daß aus dem Kirchgang der Frau eine Komplikation entstehen werde; denn das hat in seinen Fastnachtspielen die Kirche und der Kirchgang zu bedeuten, vgl. Nr. 45, Nr. 57, Nr. 84; jedesmal wenn Hans Sachs die Kirche erwähnt, steht damit irgend eine Buhlgeschichte in Verbindung. Die Frau betont also nicht umsonst, immer wolle sie sich „fein ainmüetielich“ im Hause halten, und alle Freud und Kurzweil ausschlagen, „Den was ich thv int kirchen gon“. Oder wenn Nr. 74, 95 ff. Pankraz sagt, er habe nun schon lange mit der Frau gebuhlt,

und es sei bisher verschwiegen geblieben, und er nicht wisse, wie's einmal gehen würde, wenn der alte Kaufmann ihn ergriffe: da ahnen wir, daß es diesmal nicht ohne weiteres ablaufen wird, und eine Störung des Rendezvous nicht ausgeschlossen ist. Oder wenn Nr. 83, 202 ff. der Junker auf die Bemerkung des Doktors hin:

> „Ich las gleich guet sein der gestalt,
> Wen mir der gleich nůr nit mer geschicht." (200f.)

ihm nicht etwa versichert, es werde nicht mehr geschehen, er werde dafür sorgen, daß der Doktor keiner weitern Beschimpfung ausgesetzt werde, sondern nur versichert, er wolle dann den Narren noch mehr bestrafen:

> „Herr, wen der nar ein wort mer spricht,
> Das euch zv ainr schmach raichen sol,
> Wil ich dem knecht pefelhen wol,
> Das er den narrn pint an ain sewl,
> Mit ruetn haw, pis er wain vnd hewl;
> Das im das pluet herab mus gon." (202—7)

so ist damit auf das Nächstfolgende nur allzudeutlich hingewiesen.

Und wie Hans Sachs auf die Katastrophe hinarbeitet, wie er den Zuschauer die folgenden Etappen der Handlung ahnen läßt, so gestattet er uns auch überall leicht verhüllte weitere Ausblicke auf das Kommende. Nr. 25, 121 ff. spricht der Bauer sein Mißtrauen gegenüber dem Kuhdieb aus, womit der folgende Betrug vorbereitet wird; aber indem er fortfährt:

> „Doch wer also das landt wil bawen,
> Darff nit auff gute kleider schawen." (125f.)

wird zugleich auch vorbereitet, daß der Bauer sich wird täuschen lassen; er hat wohl Verdacht, merkt aber trotzdem nichts. Derartige Fälle ließen sich zu Hunderten anführen. Sobald wir in Nr. 35 wissen, was für ein Kniff angewendet wird, ahnen wir auch, daß er gelingen werde; denn das Haupterfordernis zum Gelingen ist, daß der Reichenburger die Sache überhaupt in Verwahrung nimmt, hat er doch 79 f. dergleichen getan, als tue er das nicht gern. Und nun meldet er uns, gleich nachdem er aufgetreten ist, er wolle noch mehr Geschäfte dieser Art betreiben, wer jetzt nicht Praktik und Geschicklichkeit brauche,

der bleibe weit dahinten. Einige wenige Momente aus dem sehr gut vorbereiteten 74. Spiel seien hier angeführt: 10 ff. rühmt der Mann sein Weib und seine Schwieger; seine Frau koste ihn wohl viel, jedoch tue sie nichts „wider er", da seine Schwieger sie „zeücht und helt unter den rüeten"; der Mann traut also beiden; wenn wir nun nachher sogleich erfahren, daß die Frau schon lange mit Pankraz gebuhlt und ihre Mutter ihr geholfen hat, so sehen wir dann schnell, daß der Mann nicht etwa nur überzeugt ist von der Treue der beiden Weiber, sondern daß er leichtgäubig ist, „einfeltig" wie die Quelle hat; der Mann wird also das Buhlen nicht merken, die Weiber sind listiger als er. Ferner wird, wenn der Mann 10 ff. die Reinheit seiner Frau und 14 ff. seine Schwieger preist, wie sie seine Frau so trefflich bewahre, damit auch der listige, gewandte Charakter der Schwieger vorbereitet; denn wenn wir nachher hören, daß die Frau schon lange mit Pankraz gebuhlt hat, und die Schwieger ihre eigne Erfahrenheit und Gewandtheit in Buhlgeschäften berichtet, so offenbart sie uns die Eigenschaft nicht erst im entscheidenden Moment, da wir so schon vorher einen Fall vor Augen gehabt, wo sich diese Gewandtheit bewährt hat, indem der Kaufmann seine feste Überzeugung von der Treue der Frau und der trefflichen Sorge seiner Schwieger ausspricht. Durch die grellen Farben, mit denen Hans Sachs die Szene 33 ff. im Gegensatz zu 18—32 malt, werden beide Teile der Gegenübersetzung mehr augenfällig gemacht, die Verstellungskunst, die listige Verschlagenheit der Weiber, auf die doch im ganzen Spiel, wie in den Quellen, der Hauptakzent gelegt ist, wird auf noch drastischere Weise vorbereitend dem Zuschauer vor Augen geführt. 70 ff. erfahren wir, daß die Alte in Buhlgeschäften so bewandert ist, daß ihr Mann, wenn er auch gesehen hätte, daß sie die Ehe breche, es dennoch nicht geglaubt hätte. Und so findet sich Zug für Zug, von Hans Sachs zur Vorbereitung des Folgenden eingefügt. Nr. 81 erfahren wir 70 ff., daß Klas keinem Herrn recht diene: also wird er auch diesen nicht recht bedienen. 138 ff. weiß Klas nicht, wie lange er sein Versprechen, nicht zu saufen und zu spielen, halten werde, womit Hans Sachs vorbereitet, daß er sein Versprechen brechen werde. Mitunter trifft Hans Sachs mit seinen Vorbereitungen nicht

immer die richtige Mitte, wie uns ein Beispiel aus Nr. 46 zeigt; er hat sich bei der Darstellung der List des Mannes am Anfang zu sehr hinreißen lassen, und die Folge davon ist, daß wir bei der List der Frau fast unvorbereitet sind; wir ahnen fälschlich, der Mann werde die Oberhand behalten, weil Hans Sachs den Kniff des Mannes mit zu sichtlicher Vorliebe ausgearbeitet hat. Peinlich achtet Hans Sachs manchmal darauf, daß nichts unerwartet kommt, überrascht. Nr. 32, und auch sonst, wo ein Streich, ein Anschlag, verabredet wird, beschreibt die eine Figur genau, wie sie es anstellen wollen, so hier, damit dann für den Zuschauer die Entdeckung, daß der Reichenburger betrogen wurde, nicht unerwartet kommt. Oder in Nr. 51 verkündet Hans Sachs direkt im Monologe Eulenspiegels 1 ff. das Kommende; es könnte eben später, da Eulenspiegel das Geld den Blinden nicht gibt, dies leicht übersehen werden, und darum wäre die Szene 125 ff. nicht recht verständlich. Denn nachher eine Situation erklären zu lassen, liebt Hans Sachs nicht, mit vollem Recht. Auch Stellen wie 297 ff. sind ja nur konstatierende Darstellungen von Reflexen und als solche Vorbereitungen auf das Folgende. Eulenspiegel erzählt hier 1 ff. nur genau so viel als zum Verständnis notwendig ist, vgl. auch Nr. 38, 81 ff., usw.

Schon in der Quelle vorhandene Vorbereitungen bessert Hans Sachs; in dem Fabliau bei Barbazan ist ja fast nichts von einer solchen vorhanden, im Spiele aber (Nr. 36) über den gleichen Stoff hat sie Hans Sachs geschaffen, und zwar ganz besonders durch den Monolog des Contz Tötsch 89—106: Heintz Lötsch möchte zwei Weiber haben, er muß sich aber vorläufig mit einem begnügen. Wenn nun Contz die zukünftige Frau des Heintz beschreibt: die Heirat sei „nit fast uneben", da der Heintz toll und seine Tochter Gret dumm sei und beide nicht gern arbeiten, in die Heirat einwilligt, da „der Dreck gleich sei auf dem Misthaufen", usw., so ist es nicht schwer, das Kommende zu ahnen: die Ehe wird nicht nach den Vorstellungen des Heintz ausfallen. Man vergleiche auch Nr. 57, 39, u. ä.

Aber auch kleinere Einzelheiten bereitet Hans Sachs vor. So ist es Nr. 16, 26 ff. der Bauer Hans, der voraussagt, Kargas werde nichts freiwillig geben, womit vorbereitet wird,

daß gerade er es ist von den Dreien, der den Rat erteilt, durch eine List von Kargas etwas zu bekommen. In Nr. 26 benutzt Hans Sachs das Gespräch zwischen Salomon und Markolf, um auf die Auflösung der beiden lakonischen Richtersprüche hinzudeuten, so besonders 264—70. Die Meldung des Edelmanns, es ziehe ein Kaufmann daher (223 ff.), ist schon 178 ff. vorbereitet, durch die Bemerkung des Edelmanns, er müsse auf die Thurnitz hinauf, um Ausschau zu halten, ob's nichts für ihn gebe. Man beachte dann auch die zahllosen Monologe, die eine Person spricht, wenn eine andere nachfolgen soll, Monologe, die fast immer einen Hintergrund zu der folgenden, damit beginnenden Szene zu bilden haben; bei einem Fall, Nr. 36, 149 ff., fällt das Wunderliche auf, daß zwischen diesem Monolog und dem gleich darauf beginnenden Dialog die Dauer von einem Jahr liegt (vgl. 189), was sich jedoch aus der Zeit des Dichters erklärt. Wie Hans Sachs jedesmal, wenn in einem Spiele eine Lehre besonders deutlich soll ausgesprochen werden, das Recht und das Rechtliche stets gleich am Anfang scharf und unzweideutig betont, mag man in Spielen, wie Nr. 45, Nr. 84 u. w. ä. sehen. Typisch ist ferner Nr. 53, 176 ff.: der Inquisitor gibt dem Kustos den Auftrag, ungefähr drei Kessel übriggebliebener Suppe unter die Leute zu verteilen, was natürlich seinen direkten Bezug auf die Rede des Simon Wirt am Schlusse hat. Die Kupplerin in Nr. 57, die sich hinter einen Pfaffen machen will, berichtet (7) vorerst, in ihrer Jugend habe sie gebuhlt mit „Layen und Pfaffen". Und umgekehrt schaut sich der Domherr, bevor er von der Kupplerin angeredet wird, nach „zarten und schönen Frauen" im Dome um, wünscht eine zu finden, mit der er buhlen könnte; er ist mit seiner Köchin gar nicht zufrieden, da sie nur „gronen und pellen" kann, weshalb ihm ein Ersatz lieb wäre, usw. Nr. 72, 24 ff. sagt die Wirtin, sie habe nur e i n Aug, was Vers 47 vorbereitet. 58 ff. verspricht Eulenspiegel der Wirtin, diesen Abend nie mehr die Wahrheit zu sagen, womit Hans Sachs auf den folgenden Betrug hindeutet: es wird so dieser Scherz Eulenspiegels in direkte Verbindung gebracht zur Handlung, indem er als Vorbereitung benutzt wird, während er in der Quelle völlig in der Luft steht. Nr. 74, 4—9 klagt der Kaufmann, mit seinem Handel gehe es bergab, immer

mehr komme er in Schulden hinein, womit jetzt schon in ausgezeichneter Weise die Szene, wo der Kaufmann aus Furcht, in den Schuldturm zu kommen, ins Taubenhaus flieht, vorbereitet wird; man vergleiche in diesem Spiele auch 51 ff. In früheren Spielen ist die Vorbereitung noch manchmal eine mangelhafte; z. B. in Nr. 19 kommt der Rat des Amice 84 ff. ziemlich unverhofft; man merkt noch gut, daß die Personen oft nur da sind, das und das zu sagen; der Dichter beherrscht die Ereignisse noch zu wenig souverän; diese ganze Teufelsaffäre, um bei diesem einen Beispiele zu bleiben, kommt dem Amice erstaunlich natürlich vor, mit keinem Worte gibt er seine Gefühle über diese Handlungsweise seines Freundes kund, und ganz unvermittelt erteilt er den Rat. Überall mangelt noch eine rechte Überleitung von einem Punkt zum andern in der Handlung; es fällt Hans Sachs noch nicht ein, den Teufel, als er den Kaufmann holen will, etwa zuerst in Zorn ausbrechen zu lassen, wegen des Versuches des Kaufmanns, ihm zu entschlüpfen: die Bestimmung des Teufels ist, hinausgeprügelt zu werden, und nur dieses Ziel hat Hans Sachs jetzt vor Augen, weitere Reflexe, die überleiten könnten, stellt er nicht dar. Ein gegenteiliges Beispiel ist Nr. 61, 32 f.

„Peschlews dein haus vor alten weibern
(Der petrug ist in guetem schein)“,

womit Hans Sachs auch gar zu deutlich das Folgende vorbereitet; es gab doch gewiß noch andere Gefahren für die Frau, als nur die alten Weiber.

Eine beliebte Art der Vorbereitung ist bei Hans Sachs ferner die, daß eine Person selbst sagt, es werde das und das sich ereignen, wie Nr. 43, 93—4, wo es dann später wirklich zu einem „katzenghrenn“ kommen wird. Nr. 72, 327 verkündet Eulenspiegel, es werde nun in ein „hader hart ergen“; usw. Dieses an sich allerdings sehr plumpe Mittel wird brauchbar, indem es nur nebenbei, zur Verstärkung angewendet wird, was bei Hans Sachs fast immer der Fall ist, vgl. auch Nr. 32, 283 f. Gleich verhält es sich, wenn eine Person ausspricht, sie werde nun das und das tun, was für sich auch gar keine feine dramatische Einleitung wäre. So meldet uns Nr. 45, 105 ff. die Frau, sie wolle

ihren Mann für den Narren halten; die Kupplerin in Nr. 57 tritt 137—52 extra noch einmal auf, um anzuzeigen, was sie jetzt zu tun vorhabe; Nr. 82, 50 f. erklärt die Frau, ihren Mann empfangen zu wollen, wie man den Schüttensam empfing; usw.

Eine nicht schlechte Überleitung ist es, wenn eine Figur Neugierde auf das Kommende hin ausspricht, wie z. B. Nr. 45, 175 ff., wo vor dem neuen Auftreten des Eiferers die Magd neugierig ist, was er anfangen werde,

> „Der wunder seltzam Egelmeyer,
> Auss zu brůten solch Lappeneyer,
> Die jr jm habt vnter gelegt?" (176—8),

womit auf die neue Szene übergeleitet ist.

Oder es hofft eine Person, das und das werde eintreffen; so Nr. 84, 90 Alexander, es werde die Magd eine fröhliche Botschaft bringen; ebenso sagt 132 die Frau, es nehme sie wunder, was jetzt die Magd für eine Antwort von Alexander bringe, sie hoffe, es werde ihr gelingen, und damit sollen die Botschaft der Magd (die ja dann für Alexander fröhlich lautet) und die Rückantwort der Magd (die wiederum meldet, daß Alexander zugesagt habe), vorbereitet werden.

Umgekehrt glaubt eine Person nicht, daß etwas von andern Erwartetes eintreffen werde; in Nr. 16, 26 ff. Hans, daß Kargas in den Vorschlag einwillige; er nennt ihn einen Juden und bereitet so die Antwort des Kargas vor. In Nr. 51, 296 will der Wirt nicht glauben, daß der Pfaff wirklich bezahlen werde, was dann auch eintrifft.

Sehr zahlreich sind die Fälle, daß eine Person ahnt, es werde so und so kommen; so ahnt Nr. 23, 334 f. die Magd das Schicksal der Frau voraus; Nr. 31, 291 f. Lucianus, wie es seinem Sohne ergangen sei. Wir finden das bei Hans Sachs vor dem Eintreten einer Nebenhandlung, ganz speziell bei einem Berichte über sie, und bei der Darstellung einer solchen, in unzähligen Fällen; man könnte hier vermuten, der Dichter wolle damit etwa besonders stark hervorheben, wie sicher Lucianus den Ausgang der Probe voraussehe, aber in sehr vielen analogen Fällen ist derartiges nicht bemerkbar, und wir haben es eben einfach als eine besondere Art der Vorbereitung aufzufassen. Nr. 37, 70, als die Bäuerin läuten hört, meint sie, es werde ein fahrender

Schüler sein; 154 sagt sie das gleiche vor der Ankunft des Bauern; aber hier wirkt die (falsche) Ahnung nicht vorbereitend, sondern gegensätzlich. Nr. 42, 246 ahnt Herr Ulrich, wie es mit dem Bauern stehe; Nr. 68, 44—8 ahnt die Frau Armut das Kommende. Wenn dieses Motiv sorgfältig angewendet wird, was bei Hans Sachs in der Regel der Fall ist, wenn diese Ahnung nicht unmöglich oder unwahrscheinlich ist, so ist das ein sehr taugliches Mittel, Eintreffendes vorzubereiten.

Hans Sachs will auch Geschehnisse vorbereiten, wenn er durch ein Zögern der einen Person den Eindruck eines schlimmen Ausgangs vermittelt, wie Nr. 24 durch das Zögern des Bauern, Nr. 51, 82 f. durch dasjenige des Wirtes:

„Die blinden haben selten gelt,
sie bleiben mir gleych so mehr drauß.“

Sorgfältig ist unser Dichter auch in der Vorbereitung der Ankunft von Personen; zwar in Nr. 1 ist das Auftreten des Ritters 11/12 weder stark motiviert, noch viel weniger gut vorbereitet; und so meist in den ersten Spielen; aber in Nr. 32, 181—6 haben wir dann eine typische Vorbereitung der Ankunft:

„Das ein getrewen Man ich het,
Der in der noht mir beystandt thet!
Was geht dort fůr ein Man daher?
Wie, wens mein freundt Sapiens wer!
Er ists, ey, wont er in der Stadt?
O, bey jm wil ich suchen raht!“

Die Hinleitung wird also immer spezieller, bis zur schließlichen direkten Anmeldung des Kommenden. In Nr. 49 (und den andern ähnlich gebauten Stücken) wird durch die seitens des Mannes erfolgende Schilderung seiner Qual und der Bösartigkeit des Weibes 1 ff. dessen Erscheinen vorbereitet (vgl. auch Nr. 51, 164 ff.). Anders wieder in Nr. 64, 253 ff.: die Frau sieht ihren Mann samt dem losen Zechgesellen kommen. Oder in Nr. 74, 1—75 ist das Erscheinen des Pankraz trefflich vorbereitet, ohne daß etwas direkt gesagt wird; der Mann geht vor unsern Augen fort, ist leichtgläubig, bestätigt vor unsern Ohren, daß er vollkommen beruhigt reise, da er seinem Weibe traue und dieses eine so treffliche Behüterin in ihrer Schwieger habe.

Seine Frau haßt ihn, ohne daß sie es ihn merken läßt, und hat einen Buhlen, die Schwieger ist in Buhlgeschäften wohl bewandert, rät der Tochter, das Buhlen nur recht geheim zu betreiben, und daher bedarf es nur des ausgesprochenen Wunsches der Frau (76 ff.), und der Buhle wird da sein. So wird anderseits durch die Erzählung des Pankraz 91—4, er sei auf geheimen Wegen herbeigekommen, durch die der Eindruck des Unerlaubten erhöht wird, die Ankunft des Ehemannes vorbereitet. Und dann, wenn Pankraz 193 wieder auftritt, so ahnen wir gleich, daß der Kaufmann von neuem erscheinen werde; es liegt etwas in der Luft, ein unbestimmtes Gefühl, Unerwartetes, eine Überraschung stehe unmittelbar bevor, hält noch alle gefangen; Hans Sachs hat es verstanden, in die Person des Kaufmanns selbst schon diese Wirkung zu legen: wenn man an den Kaufmann denkt, so denkt man jetzt gleich an eine Überraschung; das schon seit 124 existierende Gefühl ist durch einen feinen Zug verstärkt worden: 177 „hor, er schleicht dort herein."

Auch durch Warnungen bereitet Hans Sachs vor; so führt er Nr. 23 die Figur des alten Chanigiano ein. Die Edelfrau in Nr. 35 warnt die Sophronia vor den jungen Gesellen, aber nicht vor diesen allein, wie dies Nr. 61, 31 f. der Gegenfigur gegenüber geschieht, sondern geschickterweise auch vor Kupplerinnen.

Alle Beachtung verdient ferner, wie Hans Sachs mittels eines von ihm neu geschaffenen Charakters vorbereitet. In Nr. 19, wo uns die Weiber vor dem Konflikte breit in ihrer Eigenart vorgeführt werden, geschieht es auf etwas plumpe Weise. Nr. 25, 309 ff. glaubt der Bauer im ersten Momente, nachdem er vom Kuhdieb getäuscht worden, nun von jedermann betrogen zu werden, und meint, auch der Bettelwirt stecke mit dem Dieb unter einer Decke. Diese Vermutung ist von Hans Sachs gründlich vorbereitet worden, indem er durch die bisherigen Reden, besonders 202 ff., den Wirt, im Gegensatz zur Quelle, so charakterisiert hat, daß ihm das sehr wohl zuzutrauen wäre: denn auch er ist ein Gauner. So ist auch in Nr. 28, 22 ff., 30—41, 58 ff. der Ehemann ein Feigling, was deutlich hervorgehoben ist. Selbst in Nr. 38 ist der Umschlag der Handlung wohl vorbereitet; das Weib wird uns gleich als listiges Weib

charakterisiert (30 ff.), und wir können schon aus diesem Benehmen erkennen, daß es die Frau nicht ehrlich mit ihrem Manne meint, sie pflegt ihn da und dort zu täuschen; dadurch ist höchst fein das ehebrecherische Weib, als welches sie sich dann entpuppt, vorbereitet, so daß wir nachher nicht überrascht sind, wenn sich ihr wahrer Charakter offenbart. In Nr. 57 zeigt 35 ff. der Domherr einen buhlerischen Charakter; ebenso der Herzog in Nr. 75 (vgl. 355 f.).

Im Dialog ist die Überleitung zur Gegenrede im allgemeinen gut [1]; manchmal machen ihn mnemnotechnische Rücksichten etwas steif.[2]

Eine Flüchtigkeit ist es wohl, wenn Nr. 32, 148 Simplicius sagt, „Die ich euch n u r gab zu behalten"; Hans Sachs hatte wahrscheinlich das Folgende schon im Kopfe und bereitete so unwillkürlich vor. Ähnlich Nr. 85, 112 ff.: der Kaufmann konnte doch gar nicht wissen, daß Xantus den Esop kaufen werde, ja er hatte nicht einmal einen Grund, anzunehmen, daß er etwa einen der beiden teuern Sklaven kaufen werde, also ist es unrichtig, wenn hier im Spiele, wo doch nur erwähnt werden soll, was irgend einen direkten Bezug auf die Handlung hat — und Hans Sachs beobachtet diese Regel, abgesehen von gewissen Breiten — der Kaufmann uns jetzt schon mit Xantus bekannt macht; in der Quelle folgt der Hinweis auf Xantus richtig erst später. Doch das sind Seltenheiten.

Im ganzen läßt sich also eine große Sorgfalt im Vorbereiten der Geschehnisse nicht ableugnen. Zahlreiche Zutaten fügt Hans Sachs ein, die diesen Zwecken dienen sollen. Und auch da wieder eine mächtige Entwicklung, auf die wir, um uns mit wenigen Beispielen begnügen zu können, nur einige Male kurz haben hindeuten dürfen. Aber auch der Reichtum der Motive, oder vielmehr das Bestreben des Dichters, an allen Orten und nach allen Seiten hin einzusetzen mit umsichtiger Ebnung des Terrains, verdient unser Lob in gleicher Weise. Das kräftige Wollen macht uns nachsichtig gegen ein zeitweiliges Fehlen des Könnens. Es bedarf eines sehr reifen Talentes, um gerade auf diesem Gebiete stets das richtige Maß zu treffen. Ähnlich wie

1) Vgl. §§ 66—68.

2) Vgl. l. c.

in diesem Punkt verhält sich Hans Sachs, wenn er die einzelnen Entwicklungsstücke der Handlung auf die Bühne bringt; in seinen bessern Spielen läßt sich ihm hierin allerdings selten ein grober Verstoß nachweisen; manchmal mag man anderer Ansicht sein als er, und wir werden meistens dann sein Verhalten auf das Konto der Lehre oder der Herrschaft des Typus setzen; aber wenn wir den straffen Bau der Hans Sachsschen Fastnachtspiele etwa mit dem des geistlichen Dramas vergleichen, so werden wir auch sein urteilendes Empfinden, nach dem er diese oder jene vorbereitende Partie auf die Bühne gebracht oder hinter die Szene verwiesen hat, nicht gering schätzen.

§ 15. *Über das Einleiten der Handlung.* Im Einleiten der Handlung ist Hans Sachs ein Meister. Wir finden allerdings noch in 14 Fällen den von der Handlung abgelösten Eröffnungsmonolog, in Nr. 2, 9, 12, 15, 24, 39, 68, 70, 71, 73, 75, 76, 84 und 85, teils von eigens dazu geschaffenen Figuren gesprochen[1], teils von einer handelnden Person, wie in Nr. 9, 12, 24, 71, 76, 84. Auch da ist überall eine Ursache zu erkennen: Nr. 9 ist in Revueform, bei Nr. 12 (Anrede an Gäste!) war die Figur des „Kellners" zu verlockend zu einer derartigen Ansprache an das Publikum, ähnlich Nr. 15; Nr. 24 bedeutet in seinem ganzen dramatischen Bau einen Rückschritt, weil es in erster Linie lehrhaft ist, bei Nr. 71 betont schon H. Jantzen[2] die nahe Verwandtschaft mit dem Streitgedichte, Nr. 76 ist eine Reminiszenz an das alte Arztspiel, Nr. 84 eine Komödie. Das verteilte vereinzelte Vorkommen dieser 13 Prologe durch die ganze Zeit, in der Hans Sachs Fastnachtspiele schuf, zeigt uns, daß er hier, im Gegensatz zu seinen Komödien und Tragödien und dem alten Fastnachtspiel, gleich von vornherein das Untaugliche des Prologes einsah und sich nur durch besondere Einflüsse von der Regel abbringen ließ. Übrigens kennt ja auch Shakespeare einen Prolog, der den gleichen Bau und den gleichen Zweck aufweist. Wenn wir den Gründen nachforschen, warum Hans Sachs meistens die Handlung ohne Prolog einleitete, so scheint uns der wahrscheinlichste der zu sein, daß der kleine Umfang

1) Vgl. § 17.

2) Zs. f. vgl. LG, NF 11, 306ff.

der Handlung und die meist geringe Zahl der beteiligten Personen ihn einen solchen überflüssig erscheinen ließen. Das mußte nun aber seine wichtigen Folgen haben für die Ausgestaltung der Eingangspartie; denn trotzdem bei Hans Sachs, wie bei Shakespeare, der Prolog nie mit der Handlung direkt zusammenhängt, so bringt er doch sehr oft Voraussetzungen, und mit dem Weglassen des Prologs fiel nun auch jede Möglichkeit dahin, sich auf ihn zu verlassen und zu berufen: der Dichter mußte daher viel sorgfältiger einleiten; was im Prolog bequem episch gebracht werden konnte, mußte er hier nachholend in Reden entwickeln, unter Beobachtung psychologischer Momente. Mit Ausnahme von Nr. 2[1], das einfach eine Revue mit Prolog davor ist, dem völlig undramatisch aufgebauten Streitgedichte Nr. 3[2], und den beiden weitern Revuen Nr. 9 und Nr. 13 [3] weist jedes Spiel bei Hans Sachs eine Einleitung auf, und das trotz dem geringen Umfange, trotz dem meist keck herausfordernden, übermütigen Charakter dieser Fastnachtspiele. Die Einleitungen lassen sich ihrem Bau nach in 11 Gruppen einteilen:

I. Ein Wollen der Hauptfigur ruft die Handlung hervor: Nr. 12, 15.

II. Die Hauptfigur eröffnet uns ihre Seelenzustände und Verhältnisse und zeigt ein Wollen: Nr. 6, 8, 19, 23, 34, 38, 44, 59, 66, 67, 79.

III. Die Hauptfigur spricht ein (passives) Wollen aus, dessen Entstehen entwickelt und zu einer Situation ausgeweitet wird; dann spricht die Gegenfigur ihr (aktives) Wollen aus: Nr. 18, 25, 61.

IV. Die Hauptfigur teilt Seelenzustand und Verhältnisse mit; infolge von Bemerkungen der Gegenfigur entsteht ein Wollen der Hauptfigur: Nr. 22, 72.

V. Die Hauptfigur befindet sich in unleidlichen, unerträglichen Zuständen, welche Seelenbewegungen ein aktives

1) Über den Unterschied des Prologes von Nr. 2 zu dem des spätern Spiels Nr. 1 siehe Lier, Studien, S. 128 Anm.

2) Vgl. Jantzen l. c.

3) Vgl. Jantzen l. c.

Wollen erzeugen: Nr. 26, 27, 28, 35, 37, 40, 43, 45, 46, 52, 54, 56, 57, 62, 64, 73, 75, 76, 77, 80, 81.

VI. Die Gegenfigur offenbart Seelenzustand und Verhältnisse, woraus ein Wollen der Hauptfigur entsteht: Nr. 47.

VII. Die Gegenfigur verkündet ein Wollen, welches das Wollen der Hauptfigur verursacht: Nr. 4, 5, 7, 10, 11, 14, 17, 20, 21, 24, 30, 39, 68, 74, 78.

VIII. Die Gegenfigur verkündet Seelenzustände und Verhältnisse, woraus ein Wollen entsteht: Nr. 16, 31, 32, 36, 41, 49, 50, (51), 53, 58, 69, 70, 82, 83, 84, 85.

IX. Der Grundton wird in der Darstellung vorklingender Seelenbewegungen der Gegenfigur leis angeschlagen, woraus dann das Wollen der nämlichen Gegenfigur entsteht: Nr. 42, 63.

X. Wir erfahren Seelenzustand und Verhältnisse der Gegenfigur; durch das aggressive Wollen der Hauptfigur entsteht das Wollen der Gegenfigur: Nr. 65.

XI. Im Dialog zwischen Hauptfigur und Gegenfigur wird das aktive Wollen der Hauptfigur erregt: Nr. 1, 60, 71.

Natürlich können statt einer auch mehrere Haupt- oder Gegenfiguren in einer Einleitung vorkommen. Vergleichen wir VII und VIII in Beziehung auf das Vorkommen dieser Schemata, so machen wir die überraschende Entdeckung, daß eines das andere ablöst, d. h., daß bis zu einem gewissen Zeitpunkte die eine Schablone durchaus dominiert, von diesem Zeitpunkte ab jedoch Schema VIII an die Stelle von VII tritt und sich mit V in die Herrschaft teilt. Die Grenzlinie ist eine scharfe, besonders zwischen VII und VIII. V und VIII haben nun das Gemeinsame, daß aus Seelenzuständen ein Wollen herauswächst, und zwar ist das eine Mal die Hauptfigur der Träger des Wollens, welches stets schon beim Entstehen ein dringendes, leidenschaftliches ist, da ja mit seltenen Ausnahmen diese wollende Figur einem offenen Konflikt zustrebt, und je mächtiger das Wollen, um so leidenschaftlicher der Zusammenstoß ist.[1] Auch wo die Katastrophe nicht zu einem offenen Aus-

[1] Vgl. § 22.

bruch des Konfliktes für die Hauptfigur sich ausbildet, wird bei kräftigerem Wollen die Spannung während der Katastrophe ebenso wirksam sein; das andere Mal ist die Gegenfigur der Träger des Wollens. In den Einleitungen der Gruppe VII aber tritt die Gegenfigur direkt mit dem Wollen auf die Bühne, ohne daß es psychologisch dadurch motiviert würde, daß uns sein Entstehen aus einer allgemeinen Seelenstimmung vorgeführt wird, was dramatisch von einem so wichtigen Akte, wie dem erregenden Moment, doch wohl verlangt werden darf. Die Einleitung ist also hier verkümmert, das erregende Moment überwuchert zu früh; das Versäumte wird dann gewöhnlich in solchen Fällen nachgeholt, die Stimmung nach dem Entschluß: also gerade das verkehrte Verfahren, das uns denn auch kein grosses Interesse für dieses Wollen abgewinnen kann, also schon darum undramatisch ist. Wenn daher Hans Sachs von Schema VII zu V und VIII übergeht, so bedeutet das nicht einfach einen Wechsel der Schablone, sondern wir haben eine Entwicklung des einen aus dem andern. Um das 30. Spiel herum vollzieht sich dieser Umschwung definitiv, also mit der zweiten Hälfte des Jahres 1551; die spätern Spiele dieser VIII. Gruppe gehören nicht zu den besten: Nr. 39 findet sich wohl darum dabei, weil ein langer Prolog vorangeht (45 Verse); da dachte Hans Sachs, Seelenzustände noch zu schildern sei unnötig. Nr. 30 neigt schon stark zur VIII. Gruppe hin; der ganze Aufbau des Spieles ist noch ein altmodischer; daher hat auch Hans Sachs bei der Einleitung noch etwas unter dem Einflusse der ältern ähnlichen Spiele gestanden. Aber der Abstand zwischen Nr. 17 und Nr. 20 einerseits und Nr. 30 andererseits ist ein ganz bedeutender; von den 16 Versen der Einleitung in Nr. 30 dient doch schon ein großer Teil der gemütlichen Schilderung Appollos, aus welcher dann ursächlich das Wollen herauswächst: das „Menschliche gewuel" verhält sich so und so, das berührt den Gott, und daher kommt er. Ganz ähnlich verhält es sich mit Nr. 78, das einen undramatischen Bau (es besteht aus einem Monolog und 6 Dialogstücken, zusammen 285 Versen!) und einen ebenso undramatischen Stoff aufweist. Nr. 50 bietet einen ganz verzweifelten Bau. Die ausgezeichnete Einleitung in Nr. 74 hingegen gehört eigentlich nicht ganz zu dieser Gruppe, da das

Wollen des Kaufmanns, seine Abreise, nur indirekt die Handlung erregt, indem dieses aufregende Geschehnis nur die unbewußte Veranlassung ist, nicht, wie sonst hier, ein bewußtes Vorgehen, Handlung zu erzeugen. Der Einfachheit halber ist es hierin subsumiert worden. Nr. 11, das im Generalregister des Hans Sachs unter dieser Nummer angeführt ist, hätte dem Datum nach seinen eigentlichen Platz hinter Nr. 77. Weil es als Arztspiel keinen recht entwickelten dramatischen Bau aufweist, läßt sich aus dem Bau hinsichtlich der Chronologie nichts Bestimmtes schließen; da aber Hans Sachs anderthalb Wochen vorher sein drittes Arztspiel (Nr. 76) verfaßt hat, Nr. 17 (10. Dezember 1554, also drei Jahre früher gedichtet) aber tief unter Nr. 11 steht, so dürfte der 3. Oktober 1557 das richtige Datum sein. Aber alle Arztspiele (Nr. 16 ist nur zum kleinen Teil ein solches) sind dramatisch schlecht gebaut.

Der direkte Grund des künstlerischen Aufschwungs wird wohl der große Eifer sein, mit dem sich Hans Sachs in diesen Jahren dem Dichten von Fastnachtspielen hingibt; damit erlangte er eine größere Fertigkeit in diesem Zweige seiner dramatischen Tätigkeit und damit eine tiefere Einsicht.

Werfen wir an der Hand von Beispielen noch einen kurzen Blick auf die einzelnen Schablonen.

I. In Nr. 12 befindet sich zu Beginn die Prologfigur, die dann zur Gegenfigur wird, auf der Bühne; die zwei Bauern klopfen an, sie wollen zum „hauskuneter", da sie gehört, im Deutschen Hof hange ein Bachen, der den Ehemännern bestimmt sei; der Kellner soll ihnen zeigen, wo er zu finden ist. Also von einer Stimmungsausmalung, einer Darstellung des Entstehens des Wollens keine Spur; in spätern Jahren hätte Hans Sachs das Spiel etwa mit einem Dialog der Bauern eröffnet.

II. Keines dieser Spiele gehört dem dramatischen Bau nach zu den ganz guten Spielen des Hans Sachs; in Nr. 23 tritt Nicola, der jung Kaufmann, mit einem Monolog auf; er preist das Glück, das ihm hier wohl wolle „volkümmenlich in allem stück"; er befindet sich schon seit zwei Monaten hier zu Palermo, seines Kaufmannshandels wegen, und hat sich

„zu frummen
In rechter liebe vberkummen
Ein Edle Frawen, schôn vnd zart,
Die mich gantz holdtseliger art
Lieb hat vnd pflegt freundtlicher weyß
Mit geschenck, kôstlich tranck vnd speyß.“ (5—10);

deshalb will er noch einen Monat hier bleiben, sich an diesem Weibe zu ergötzen, usw., womit das erregende Moment eintritt. Nr. 23 gehört dramatisch noch zu den besten der Gruppe; nicht aber Nr. 79, das in zwei Teile auseinanderfällt; Haincz Hederlein, der Bauernknecht, ist jedoch eine Figur, die unser Dichter mit Liebe geschaffen hat, und deshalb ist sein Einführungsmonolog ganz vorzüglich, und zwar auch in dramatischer Hinsicht — wenn wir uns den zweiten Teil des Spiels wegdenken:

„JUech, jůech, jůech! far aůs, dw vnmůet!
Ich pin vil wilder, den sewplůet!
O, ich pin wild, wild, ueber wildt!
Ich juchcz, ich schrey, ich fluch, ich schildt,
Das mich schir alle menschen fleůcht
Vnd mich, den Haincz Hederlein, schewcht!
Mein prexen wie ein scharsach schneit;
Mein schweinspis machet lôcher weit;
Mein wůrffpeyhel geschliffen scharff,
Darmit ich nůn ain hůnd erwarff.
Mein plôdermans hantschůech die sin gůet,
Auch ist gepichet mein filczhuet,
Das man nit leicht dardurch mag hawen.
Vor dreyen las ich mir nit grawen:
Ich wais, das sie mich nit sanft schlůegen,
Sunder ain schlappen von mir trůegen.
Dort kůmbt gen mir im wald ain mon;
Und wo er mich sicht sawer an,
Da wil ich in durcht schwarten hawen.
Ey, ey, so ich in recht thw schauen,
So is mein eham Fricz Herman.
Den wil ich geleich leben lan,
Der mich hat zw seim sewsack gladen.
Des wil ich im thůn kein leibschaden.“ (1—24);

mit dem Auftreten des Oheims ist die Handlung erregt.

III. Das 61. Spiel wird eröffnet durch die Abschiedsszene zwischen dem „alt edelmon“ Philips und seiner Pawlina; der Gatte

will zum heiligen Grabe wallen, da er eben zwei Weggefährten gefunden hat; auf die Frage der Frau, in wessen Hut er sie befehle, da die Welt so voll Untreue sei, und das weibliche Geschlecht „plöd und mat", entgegnete er, ihr allein befehle er sie, da er zur Genüge wisse, daß sie treu, fromm, züchtig sei. Der Mann geht, und in einem Monologe spricht die Frau deutlich den Willen aus, ihrem Manne die Treue zu halten; sie geht in die Kirche, und Felix sieht sie und entbrennt in Verlangen nach ihr. Es ist ein feines dramatisches Empfinden, das unsern Dichter bewegt, in allen diesen drei Fällen, wo es sich in der Einleitung um ein als Angriffsobjekt (und daher um ein Herbeiführen der Handlung) dienendes Wollen der Hauptfigur handelt, sein Entstehen uns in so breiter Darstellung zu schildern.

IV. Die Bäuerin in Nr. 22 tritt auf mit der Klage über ihren verstorbenen Mann; denn sie hatten einander sehr lieb; ihr jetziger Gatte ist geizig, und es gefällt ihr gar nicht bei ihm. Der fahrende Schüler erscheint und renommiert, von Paris zu kommen. Diese Bemerkung erregt die Handlung; denn das Weib versteht „Paradies". In Nr. 72 beginnt die Wirtin das Spiel mit einem Monologe; Eulenspiegel erscheint, spielt sich gleich als lustiger, seltsamer Kauz auf, womit das Wollen der Wirtin, das Erforschen, „was in ihm stecke", verursacht wird.

V. In einigen dieser Einleitungen, in Nr. 35, 73, 81 ist der Zustand nicht gerade ein unerträglicher, aber doch der Art, daß er energisch zum Wollen treibt; ähnlich in Nr. 75. In Nr. 43, wo das gleiche Motiv wie in Nr. 37 verwendet ist, hat Hans Sachs die Darstellung der ein Wollen bewirkenden Seelenbewegungen sehr knapp gehalten, sie genügt aber vollständig. Typisch für das psychische Moment, weniger aber für die Art seiner Darstellung, ist die Einleitung in Nr. 26: Joseph eröffnet mit der Klage über sein böses Weib, erzählt uns, wie er ein „hartseliger" Mann sei; dann schildert auch Melisso seinen unerträglichen Zustand; beides führt zu dem Entschlusse, zu Salomo zu gehen, um seinen Rat zu erbitten. Beliebt ist bei Hans Sachs für solche Einleitungen der Monolog, wie wir ihn etwa in Nr. 46 haben: Steffano klagt über sein Weib: sie füllt ihn jede Nacht mit Wein und führt ihn dann selbst zu Bette, und dieser Sache traut er nicht, er fürchtet, sie tue „es nit vmb

freuntschafft wegen / Sonder thut etwan Bulschafft pflegen“, während er voll zu Bette liege; hat sie doch am letzten Abendtanz mit Herrn Martin gar viel „Cramantz“ gemacht und heimlich mit ihm ihr Gespräch gehabt. Das bewirkt ein Wollen in ihm: die Frau zu prüfen.

VI. Nr. 47: Dionisius erzählt, wie gewaltig er herrsche über „Siciliam, das Reych“, womit Damon zur Bewunderung einer solchen Macht hingerissen wird und nicht begreifen kann, warum der Tyrann dennoch stets so traurig sich zeige und nie fröhlich lache, worauf die Handlung beginnt.

VII. Die altertümliche Schablone, wovon etwa die Einleitung des Richters in Nr. 5 ein Beispiel ist, spukt noch da und dort in den Fastnachtspielen des Hans Sachs; der Richter tritt auf mit einer Begrüßung des Publikums, er komme da und da her, um Richter zu sein, aus den und den Gründen, und er fordert alle, die Zank haben, vor seinen Stuhl. In Nr. 21 leitet Haintz Tötsch ein; er sucht den Herman Grampas, der ihm seinen Hahn gestohlen; also dieses Wollen direkt führt ihn hierher.

VIII. Simplicius im 32. Spiel erscheint in freudiger Stimmung, das Glück hat ihm wohl gewollt, sein Schuldner hat die Summe, die ihm zwei Jahre lang Sorge verursacht hat, zurückgezahlt; nun weiß er aber nicht, wohin mit dem Gelde; denn würde er es auf sich tragen, so liefe er Gefahr, ausgeplündert zu werden. Doch ist ihm jetzt in den Sinn gekommen, es Lux Reichenburger zum Aufbewahren zu übergeben, womit die Einleitung zum erregenden Moment übergegangen ist.

IX. Der einzige Fall hierfür findet sich in Nr. 42: 1—49 unterhalten sich der Abt und Herr Ulrich über ein Thema, das wir das Grundthema der Handlung im weitesten Sinn nennen können: die Ehe. Der Abt glaubt, in ihr sei alles rosig, Herr Ulrich ist der gegenteiligen Meinung und überzeugt den Abt. Wenn nun sogleich die Bäuerin auftritt mit ihrer Beschwerde über den Mann, womit die Handlung beginnt, so ist diese Handlung eine Art Illustration zu der allgemeinen Auseinandersetzung in der Einleitung, oder diese letztere ein Hintergrund für eine Einzelgruppe.

X. Ebenfalls ein Unikum ist die Einleitung von Nr. 65; doppelt so lang, als bei Nr. 42, über 100 Verse, ist hier die erste Situation, worin uns die Seelenbewegungen der Gegenfiguren in übermäßiger Breite vorgeführt werden; der Pfarrer erscheint, spricht sein Wollen aus, wodurch dann das gegensätzliche Wollen der Bauern entsteht. Es ist in dieser Einleitung viel zu viel nachgeholt, was hätte auf die Bühne gebracht werden können; deshalb ist sie so lang geraten. Aber derartige Besprechungen liebt Hans Sachs, und er kann da nach Schablone zeichnen.

XI. Es wird auffallen, daß die drei Fälle dieser Gruppe zeitlich so verschieden sich finden; die gleiche Schablone ist natürlich viel entwickelter in Nr. 60 und Nr. 71, als in Nr. 1. Im letzteren Spiel tritt der „Alt" auf mit einer „Klag", die er aber nicht genauer bestimmt; der Ritter fragt ihn, warum er bekümmert sei, und nach einer Gegenrede des Alten und dann einer erneuten Frage des Ritters, der Hauptfigur, tritt mit der Erklärung des Alten das erregende Moment ein. Es ist also in Nr. 1 keine Notwendigkeit einer solchen dialogisierten Einleitung, der „Alt" hätte gleich seine „Klag" begründen können. Anders in Nr. 60; hier werden uns wirklich allgemeine, gut einleitende Seelenbewegungen der beiden Gegenparteien geoffenbart, die in für beide Figuren charakteristischer Weise zum erregenden Moment leiten; die Notwendigkeit des Dialoges ist hier überzeugend, wenngleich die Darstellung etwas weniger breit hätte sein dürfen. Auch in der Einleitung von Nr. 71 ist der Dialog durchaus begründet.

Summieren wir die Eindrücke und die Beobachtungen, die wir bei diesen Einleitungen gemacht haben, so wird sich zuerst zur Regel verhärten die Erscheinung eines steten Fortschreitens in der Kunst des Einleitens, einerseits hinsichtlich der Vorzüglichkeit der Schablone, anderseits, wo es sich um die gleiche Schablone handelt, in ihrer kunstvollern Verwertung. Hingegen dürfen wir nicht große, undramatische Breiten übersehen, wie in Nr. 4, wo die Einleitung bis zum erregenden Moment 99 Verse zählt, in Nr. 18 77, Nr. 25 104, Nr. 26 103, Nr. 42 77, Nr. 49 89, Nr. 60 83, in Nr. 65 gar über die Hälfte des ganzen Spieles. Dieses Bestreben wäre im Grund nicht zu verurteilen, wenn nicht zugleich auch noch andere Momente als nur der Wunsch.

das Herauswachsen der Handlung aus der Situation und deren erstes Regen sorgfältig darzustellen, mit als Grund anzuführen wären, wie die Absicht, die Lehre recht deutlich zur Geltung zu bringen, oder eine typische Figur oder Gruppe oder einen typischen Vorgang vollständig und erschöpfend auszumalen. Solche gegenwirkende Einflüsse können bei Hans Sachs nur zu leicht eine Entwicklung zeitweilig hemmen; sind ja seine Fastnachtspiele wohl alle Eintagsprodukte.

Hans Sachs hat sich hierin weit über das alte Fastnachtspiel hinaus erhoben, auch darin verrät er ein dramatisches Talent, ohne hingegen soweit in der dramatischen Erkenntnis vorgedrungen zu sein, daß sie ihn gegen undramatische Stimmungseinflüsse kräftig gefeit hätte.

Wir haben vorhin bei Anlaß des 46. Spieles auf die Beliebtheit der Entwicklungsmonologe hingewiesen. Sie finden sich nicht nur als Einleitungen zu den Handlungen an der Spitze der Spiele, sondern auch im Laufe der Handlung, vor einer wichtigen Aktion oder beim ersten Auftreten einer Figur; und es ist da eine strenge Logik der Entwicklung des Wollens aus den Uranfängen, dem Seelenzustande zu bewundern, wobei dann das Entstehen des Wollens durchaus natürlich und glaubhaft, ja selbst zwingend wird. Hans Sachs hat in jeder Beziehung ein richtiges Verständnis für den Monolog; wenn möglich, vermeidet er ihn; selten, nur in lehrhaften Stücken, ist er zu lang; nie läßt er aus einem Monologe eine Komplikation entstehen, indem etwa eine Gegenfigur eine im Monolog sprechende Figur belauscht, was, weil sehr verlockend, selbst bei weit größern Dramatikern, als Hans Sachs einer ist, vorkommt. Diese dramatische Motivierung mittels Selbstgespräch gehört zum Feinsten bei Hans Sachs. Ein Beispiel dieser entwickelnden Monologe ist Nr. 61, 173 ff.; die „alt Kupplerin“ tritt auf mit der Frage:

> „Wie můes die sach ich fahen an
> Zw tun, was ich verhaisen hon?“ (173f.).

Die Gegenfigur ist so und so beschaffen, daher wird das und das Mittel nicht verfangen; so entscheidet sie sich für einen weitern, bestimmten „rank“, und sie beschreibt nun ihr Vor-

haben. Oder Nr. 63, 105 ff., ein Fall beim ersten Auftreten einer Figur, der „alt vnhueld“: in ihren jungen Tagen hat sie sich „huerweis gnert“, jetzt ist sie

> . . . . „alt vnd vngeschaffen.
> Murret vnd ghrunzelt gleich eim affen,“ (109 f.)

und erwirbt nun den Lebensunterhalt auf andere Weise, welche Mittel und Wege alle aufgezählt werden; dann klopft die „jung fraw“ an, und ein solcher spezieller Fall, der ihr zum Lebensunterhalt verhilft, beginnt. Selbstverständlich sind derartige Monologe vorzüglich geeignet zum Einführen in eine Handlung.

Es braucht wohl kaum bemerkt zu werden, daß die Einleitungen alle mehr oder weniger vollständig das Werk des Hans Sachs sind; von den 41 Spielen mit bekannten Quellen fand er bei 18 Andeutungen in den Quellen (Nr. 19, 23, 28, 43, 45, 46, 51, 54, 58, 61, 62, 68, 74, 75, 77, 81, 84, 85), zweimal änderte er solche (Nr. 24, 38), dreimal fand er eine kaum merkliche Andeutung (Nr. 32, 47, 64), zweimal ist die Einleitung teils neu, teils kurzen Andeutungen folgend (Nr. 25, 31), viermal neu von Hans Sachs, weil ganz geändert (Nr. 16, 26, 27, 41), zwölfmal vollständig neu geschaffen (Nr. 35, 36, 37, 42, 49, 52, 53, 57, 63, 72, 82, 83).

§ 16. *Knappheit nach der Katastrophe.* Nach der Katastrophe mit größter Eile dem Schlusse zuzueilen, gilt auch bei Hans Sachs als Regel, die freilich durch lehrhaftes Bestreben nicht selten durchkreuzt wird. Mit größter Sorgfalt führt er die Leidenschaften hinauf zum Ausbruch des Konfliktes, und da finden wir Änderungen und Zutaten in Hülle und Fülle; selten aber nachher, meist nur zum Zweck, richtig abzuschließen, und die Quellen werden da gewöhnlich stark gekürzt. So ist Nr. 58, 319 ff. der Höhepunkt der Leidenschaftlichkeit vorüber, es handelt sich für den Dichter einfach noch darum, die Geschichte zu beendigen, und da wird jede Verzögerung in der Abwicklung, die nicht noch einmal Spannung zu erzeugen imstande wäre, vermieden. Darum ahnt hier der Herzog gleich, wie es Eulenspiegel bei seiner Unternehmung ergangen sei. Auch läßt Hans Sachs 338 ff. den Eulenspiegel dem Herzog nicht noch alles, was ihm beim Pfaffen widerfahren ist, erzählen; mit der geschickten Wen-

dung, er habe jetzt Hunger (beständige Klage der Leute seines Schlages; vgl. Jeckle in Nr. 83, usw.), und nach dem Essen wolle er ihm dann berichten, vermeidet Hans Sachs jede Ausführung, für die hier kein Interesse mehr vorhanden wäre. Ähnlich Nr. 61, 325 ff. Ferner begnügt er sich in Nr. 84, den Rinuczo allein die Gefühle aussprechen zu lassen, nicht auch noch den Alexander, was nur zu begrüßen ist; weitere Beispiele sind kaum nötig. Dem Lehrhaften zuliebe finden wir am Schlusse nicht selten übermäßige Breite, die in Nr. 68 z. B. geradezu zu einer Revue anwächst. In frühen Spielen ist die Schlußpartie meist etwas lang.

§ 17. *Spannung.* Spannung zu erregen, die Kunst, den Zuschauer begierig zu machen auf das Kommende, versteht Hans Sachs ebenfalls. W. Scherer[1] bemerkt, indem er von dem Lob auf den Sieg Karls V. über die Türken spricht, „hier hat er sogar künstlich Spannung hervorgebracht", als ob das etwas bei Hans Sachs ganz Unerhörtes wäre; wir werden sehen, daß dem nicht so ist. Muß uns auch das eine oder andere Mittel, mit dem er seinen Zweck zu erreichen sucht, naiv und plump erscheinen, so gibt es doch wieder Fälle, die manchem geschulten Dramatiker von größerem Talent Ehre machen würden.

Sehr unbeholfen ist ein Fall, wie wir ihn etwa zu Beginn des 84. Spieles haben: durch den Mund des Herolds meldet der Dichter, das und das sei geschehen; was und wie es sich weiter begeben habe, das möge man nun hören und sehen und fleißig achtgeben; ein Teil der Handlung wird hingeworfen, um den Zuschauer zum begierigen Zuhören und Sehen des Ganzen zu reizen. Der Prolog einer eigens dazu geschaffenen Figur ist bei Hans Sachs nicht fastnachtspielgemäß; selbst in seinen frühesten Fastnachtspielen hat er den Herold eigentlich nur einmal, in Nr. 2, und da hat der Dichter herzlich wenig mit ihm anzufangen gewußt, Spannung wird sozusagen keine erzeugt, wie denn überhaupt diese frühesten Spiele für die Erkenntnis unseres Dramatikers keinen viel höhern Wert haben, als daß sie uns zeigen, auf einer wie niedern Stufe Hans Sachs in seinen Anfängen gestanden hat,

1) Geschichte der deutschen Litteratur, 7. Aufl., S. 307.

also, da diese Spiele vollkommen der Qualität des damaligen Nürnberger Fastnachtspieles (mit sehr wenigen Ausnahmen, wie etwa Keller Nr. 37 von Hans Folz) entsprechen, welch gewaltiger Fortschritt die Tätigkeit des Hans Sachs bedeutet; das einzige, was noch anregend wirken könnte, sind V. 4—6:

> „Die wǒllen euch allen zu ehr
> Ein kurtzes Faßnachtspiel hie machen,
> Wer denn lust hat, mag sein wol lachen",

aber an solche Phrasen war das Publikum gewöhnt. In Nr. 3 leitet der Dichter sogar direkt ein, rein episch. Für jede dramatische Untersuchung hat aber dieses Spiel einen höchst geringen Wert, da gerade diese Einleitung, ferner „Bühnenanweise", wie: Frau Armut s p r a c h , der Waltbruder s p r a c h , usw., was ziemlich regelmäßig im ersten Vers der R e d e wiederholt ist, uns Beweise sind, daß das Spiel weder aufgeführt noch für die Aufführung bestimmt war [1]; es paßt eher zu den Streitgedichten, als zu den Fastnachtspielen. In Nr. 68 ist der treu Eckhart, der nur Prolog und Epilog spricht, gerechtfertigt durch den lehrhaften Charakter [2] des Stückes; Spannung wird allerdings erzeugt, soweit das bei dieser Art Stoff möglich ist: Eckart berichtet, die und die Personen werden kommen und die und die Handlung begehen, nun passe man auf und sei fein still, wie die Geschichte verlaufen werde. Ein außerhalb des Spiels stehender Prologus eröffnet ferner das 39. Spiel; es hat 17 Personen und 547 Verse, womit Hans Sachs den Boden des Fastnachtspieles verlassen hat; zur Einführung dieser einleitenden Figur war dann kein großer Schritt mehr. In Nr. 73 mag der klassische Stoff den eröffnenden und schließenden Herold gerufen haben; denn gerade weil in den Hans Sachsschen Fastnachtspielen antike Stoffe und antike Quellen zu den äußersten Seltenheiten gehören, im Gegensatz zu seinen übrigen Dramen, mag auch die obligate Erscheinung in diesen letztern, der Herold, als durch den Gebrauch eng mit der Stoffgattung verbundene Figur, mit eingedrungen sein. Sowohl in Nr. 39, als auch in Nr. 73, enthält der Prolog eine kurze Inhalts-

---

1) Vgl. auch H. Jantzen, Zs. f. vergl. LG, NF 11, 306ff.
2) Vgl. § 28.

angabe der gesamten Handlung. Gewiß, indem auch der Ausgang mitgeteilt wird, verliert das Spiel an Reiz; die Spannung ist aber dennoch beträchtlich angeregt, weil beide Male direkt für die kommende Handlung Interesse erweckt wird, im Gegensatz zu Nr. 2, und beide Male diese Handlung sich schon in der Übersicht des Prologs als sehenswert ausweist, Neugierde, Spannung zu erregen vermag. Auch ist zu bemerken, daß das Publikum wie Kinder mehr für Formales als für Stoffliches Interesse hatte. Ähnlichen Bau, wie in Nr. 84, weisen die Prologe in Nr. 75 und Nr. 85 auf; im erstern vertritt der Narr rein die Funktionen eines Herolds, tritt aber auch im Laufe der Handlung dann verschiedene Male sprechend auf, allerdings, ohne weiter aktiv einzugreifen.[1] Wie beim 73. Spiel mit dem klassischen Stoffe, so mag hier der Herold mit der Einteilung in „Akte“ aus den anderen dramatischen Gattungen herüber genommen sein. Der Narr erzählt, wie Neidhart und die Bauern das und das getan, Neidhart dann aber die Schmach an ihnen gerächt hätte, daß dann, als beide Teile sich wieder rächen wollten, Neidhart mit List „das . . . det prechen“. „Das wert ir hŏren und noch vil.“ Also wie bei Nr. 84 d e r Hans Sachssche Typus von Prolog, der stärkste Spannung zu erregen vermag. Und ganz ähnlich auch in Nr. 85: geschickt hebt hier Hans Sachs in erster Linie die „kůnst und weisheit“ der Hauptfigur, um die sich ja alles drehen soll, hervor und streicht auch die „Geschichten“ heraus, von den einige folgen sollen. Oder der Prolog des Engels in Nr. 70: ein „erschrŏcklich peyspiel“ wird gegeben von einem Waldbruder und drei verwegenen Mördern, die eines Schatzes wegen einander umbrachten; mehr wird nicht gesagt über den Verlauf. Wir können also zweierlei konstatieren, einmal, daß Hans Sachs den Heroldsprolog in seinen normalen Fastnachtspielen vermeidet, und dann, daß in den sieben Fastnachtspielen[2], in denen aus dieser oder jener Ursache sich dennoch ein solcher Prolog findet, eine ganz bedeutende

1) Vgl. den ähnlichen Fall in der Tragedia „der Fortunatus mit dem Wunschseckel“ 681—6, wo die Figur direkt „ehrnholdt“ genannt ist.

2) Die zwei Komödien Nr. 84 und 85 rechnen wir stets zu den Fastnachtspielen, da Hans Sachs selbst in dem im Zwickauer Ratsarchiv sich befindlichen Generalregister sie dazu zählt.

Entwicklung wahrnehmbar ist von der Benutzung des Prologs zur traditionellen Begrüßung, Entschuldigung zum voraus und etwa Vorstellung der nächsten Person zur Benutzung des Prologes zum Erzeugen von Spannung auf das Spiel. Also in der immer intensivern Benutzung des Prologes zu innerlich dramatischen Zwecken liegt der Fortschritt, indem immer stärker und ausschließlicher Spannung erregt wird. Aber künstlerisch fein ist diese ganze Manier dennoch nicht.

Etwas besser ist dann eine zweite Art: eine Person deutet an, sie wolle etwas (was immer bedeutend sein muß) tun, nur allgemein, nicht wie. Einen derartigen Fall haben wir Nr. 45, 110 ff., wo die Frau, die erfahren hat, daß ihr Mann sie bei der Beichte belauschen will, mit den Worten abgeht, sie wolle jetzt in der Kirche ihren Mann zum Narren halten, doch ohne auch nur ahnen zu lassen, wie. Oder Nr. 62, 107—10, nachdem Vlla Lapp und die Wirtin beschlossen haben, den Eberlein Dilldapp am Narrenseil herumzujagen, wobei Vlla die Sache an die Hand nehmen solle, durch dessen Monolog:

„Nun wil ich in als laid ergeczen,
Die hörner dem esel auf seczen
Vnd wil im jucken seine orn,
Das er maint, küedreck sey schmalcz worn."

Auch Fälle wie Nr. 42, 61—4 sind nicht selten: die Bäuerin klopft an, Herr Ulrich führt sie herein und stellt sie dem Abt vor, indem er sie kurz charakterisiert und auf ihr Benehmen gespannt macht:

„Sie ist gar einfeltig vbr auß,
Frumb, schlecht vnd ghrecht wie ein spitzmauß.
Ir wert gar gute schwenck anhörn;
Sie glaubt als, ist leicht zubethörn."

Die Variante, daß eine Person ihre Spannung auf das, was geschehen werde, ausspricht, womit natürlich auch beim Zuschauer Spannung bewirkt werden soll, ist ebenfalls etwas ein Deuten mit dem Holzschlegel. So wundert sich in dem gleichen 42. Spiel 244—5 Herr Ulrich, was jetzt wohl der Bauer sagen werde, wenn er aufwache; oder No. 45, 175 ff. spricht die Magd, vor dem neuen Auftreten des Eiferers, ihre Neugierde aus, was er

anfangen werde, „der wunder seltzam Egelmeyer“ [1], und Nr. 72, 328 sagt Eulenspiegel selbst, er sei auf das Kommende gespannt; Nr. 84, 259 meint die Frau, sie könne den „kirchweih“, nämlich den Umschlag der Handlung, kaum erwarten; usw.

Hohe Spannung bei einer Figur, und damit auch hier wieder beim Zuschauer, soll erweckt werden, indem eine Person zögert, etwas für eine andere Person Wichtiges dieser mitzuteilen. Nr. 32, 206—43 hält Sapiens den von Simplicius sehnlichst gewünschten Rat zurück, so daß Simplicius in Verzweiflung gerät, und der Zuschauer auf das entscheidende Wort immer gespannter lauscht. Ein vorzügliches Beispiel in Nr. 53: die benutzte Stelle des Decamerone [2] lautet: „es ist wol ware ich vernam etliche wort, die mich vmb eüer vnd eüer prüder willen großes leyte haben tragen machen, Das ir in gener welte also ein hertes strenges pöses Leben haben sölt?“ Bei Hans Sachs aber wird nicht nur gleich die erste Rede Simons spannender gemacht,

„Heyliger Vatter, an dem ort
Hab ich gehört ein schröcklich wort.
Das selb bekümmert mir mein sinn.“ (363—5),

sondern die Spannung wird noch mehr erhöht, indem Simon auf die eifrige Frage des Inquisitors hin,

„Was jss? hast du ein zweyffel drin?
Sag her! ich wil dich vnterrichten.“ (366f.),

nicht nur nicht die gewünschte direkte Antwort gibt, sondern den Inquisitor in Spannung versetzt, indem er beifügt „für mich selb es mich gar nit blagt“ (369), und doch hat er 365 gesagt, es bekümmere seinen Sinn! Die Erwartung des Inquisitors steigt immer mehr, „so sag her! was hat er gesagt?“ (370); aber auch da sagt Simon nur, was ihn in der Predigt so sehr bekümmert habe, aber nicht warum, und damit ist natürlich der Inquisitor noch nicht viel klüger. Von neuem dringt er in ihn (377), aber weit gefehlt, wenn man jetzt die Antwort Simons erwartet:

„Für mich kümmert es mich nit sehr,
Sonder ich erschrick an dem endt
Für euch vnd ewer gantz Conuendt.“ (378—80),

1) Vgl. § 14.
2) Bocc.-Steinh. I, 6, S. 43, 14—16.

entgegnet er, und die Erwartung des Inquisitors ist damit aufs höchste gestiegen, und noch einmal fragt er ihn (381): da erst antwortet Simon auf die Frage. Es folgt die Katastrophe.

Auch in Nr. 72, in der Szene 77 ff., wird auf ähnliche Weise Spannung erzeugt.

Durchgehender ist dann ein weiteres Mittel: sowohl Zuschauer, als auch eine auf der Bühne befindliche Nebenfigur, werden im Ungewissen erhalten über das Kommende. Ein Beispiel findet sich u. a. in Nr. 84: die Magd ist nicht eingeweiht (darum tritt auch die Frau zuerst mit einem Monologe auf!). Das ganze Spiel besteht in der Ausführung einer von der Frau ersonnenen List, sie weiß den Ausgang schon von Anfang an, und wenn sie nun die Magd einweihte, so müßte sie ihr gleich mit der Schilderung des Verlaufes auch das Endresultat mitteilen, und damit wäre die Spannung beseitigt. Daß Francisca die Magd „hinter den Kulissen" etwa schon vor Beginn der Handlung einweihte, womit die Spannung ja fast im gleichen Maße, wenn schon etwas modifiziert, vorhanden wäre, ist bei Hans Sachs ausgeschlossen. Ein solcher Beratungsvorgang im Innern einer einzelnen Person braucht bei ihm nicht immer auf der Bühne dargestellt zu werden, stets aber, wenn zwei oder mehrere Personen sich beraten oder einen Plan fassen. Der Nachbar in Nr. 49 berichtet genau, wie es sein Gewährsmann gemacht habe; Hans Sachs versäumt nicht, diese Mitteilung ganz auf der Bühne vor sich gehen zu lassen. Wenn in Nr. 41 der Pfaff und in Nr. 77 der Schottenpfaff nicht auf der Bühne sich mit den Bauern, resp. mit Eulenspiegel beraten, so hat das seine guten Gründe.[1] Wie sehr auch das Bestreben, alles Werden darzustellen, anzuerkennen ist, so geschieht es eben doch dann und wann, daß Hans Sachs Vorgänge auf die Bühne bringt, die nicht notwendig dahin gehören. Doch mit der hier angewandten Methode erreicht ja er eine hohe Spannung, und zwar auf ganz geschickte Weise.[2] Dasselbe geschieht weiter, indem er auf das Erscheinen einer Person gespannt macht. Zwei Beispiele mögen genügen. So ist in Nr. 28 schon von

1) Vgl. § 4.
2) Vgl. § 46.

Anfang an viel von dem Weib die Rede gewesen; der Mann hat sie uns als einen wahren Teufel geschildert, und er und der Nachbar haben sich beraten, wie sie diese fürchterliche Person bändigen können. Jedermann wird höchst gespannt sein auf ihr Auftreten. Ebenso Nr. 83 beim Doktor: genau beraten sich Junker und Knecht über den Empfang, der Junker rühmt ihn und erzählt von ihm, der Narr macht seine Späße über ihn, und unmittelbar vor der Ankunft verleiht der Junker noch einmal seiner Freude Ausdruck, er hat den Gast schon seit zehn Jahren nicht mehr gesehen.

Dann wieder erklärt sich eine Person zu etwas unfähig, wodurch auf das Handeln der andern Person hingewiesen ist, also die folgende Handlung interessanter gemacht ist, wie Nr. 42, 130 ff., wo Herr Ulrich, auf das Ersuchen des Abtes hin, ihm einen Rat zu geben, wie sie den Bauern ins Fegfeuer setzen können, entgegnet, der Kunst sei er wahrlich zu schlecht. So ist unsere Neugierde wachgerufen, was nun der Abt tun wird, und wie er es anstellt.

Eine Person weigert sich anfangs, etwas zu tun. Nr. 64, 228 f. fordert der „los man“ den „zech gesel“ auf, mit ihm zu Hause noch ein Maß Wein zu trinken; 230 f. weigert sich dieser, auf die neue Rede des „los man“ hin (232—4) geht er dann doch.

Ähnlich sind die Fälle, wo eine Person vor eine baldige Entscheidung gestellt wird, und zwar, ohne daß diese selbst es weiß, wie in Nr. 25 der Bauer. 121 ff. ist er auf dem richtigen Wege, das Spiel seiner Gegenfigur zu durchschauen; der Gast will ihm nicht recht gefallen; sein Handel kommt ihm sonderbar vor, und auch sein Benehmen fällt ihm auf:

„Er bleibt auff keinem wort bestahn,
Hat darzu bôse kleider ahn.“ (123 f.).

Ein paar Verse vorher hat der Kuhdieb uns den Plan seines Vorgehens gegen den Bauern enthüllt; begreiflicherweise muß nun dieses Schwanken des Bauern zwischen Trauen und Nichttrauen, was, wie der Zuschauer weiß, gleichkommt einem Schwanken zwischen Verderben und Rettung, dieser unbewußt getane Schritt dem Verhängnis zu entgehen Spannung erzeugen.

Sehr wirksam ist dann auch die Art, die Hans Sachs oft anwendet, daß sich plötzlich die zwei Gegenfiguren allein auf der Bühne gegenüberstehen. So in Nr. 28: 61 Verse hindurch ist das herrschsüchtige, furchtbare Weib uns beschrieben worden, der Nachbar hat dem Ehemann einen mutigen Rat gegeben, wie er die Herrschaft im Hause an sich reißen könne; wie nun aber 61/2 das Weib „kumbt“, da geht der Nachbar schleunigst „aus“, mit den Worten: „Dein weib kumbt: tu jrn kampff ansagen!“ (62), und der Mann, der eben noch (58—61) bemerkt hat:

> „Ich fôrcht mich aber in der that,
> Weyl noch der sieg stet in dem zweyffel.
> Mein weyb ist gar ein bôser Teuffel.
> Doch rets tu mirs, so wil ichs wagen“,

steht nun allein dem Weib gegenüber. Ebenso schickt Nr. 45, 295 die Frau die Magd fort, so daß sich nun die Frau allein auf der Bühne befindet, wenn der Mann kommt; ferner Nr. 49, 141/2 geht wieder der Nachbar bei der Ankunft der Frau ab; Nr. 53, 206 ff. schickt der Inquisitor den Kustos weg, vor der Szene zwischen Inquisitor und Simon, den beiden Gegenfiguren; Nr. 64, 351 ff. macht sich der „zech gesel“ bei der Ankunft der Schwiegermutter davon:

> „Pocz angst, dein schwieger get ins haus!
> O, das ich wer mit eren daus,
> Ich wil mich zur hintern thůer ausdreen.
> Alde! wie dir halt wirt gescheen!“
> Der zechgesel schleicht aus. (351—4),

so daß nun der „los man“ und die Schwieger mehr Interesse auf sich konzentrieren; usw.

Hohe Spannung erregen darum ferner alle die Fälle, in denen die Angst einer Person in verstärktem Maße dargestellt wird, wie in Nr. 43[1], Nr. 37 und ähnlichen Spielen.

Oder wenn das Gefährliche einer etwa eintreffenden Katastrophe betont wird. Die Frau in Nr. 37 ist allein zu Haus und treibt buhlerischen Verkehr mit dem Pfaffen, und das ganze Dorf weiß das, daher wagt sie auch nicht, ihm zu berichten, daß

1) Vgl. § 22.

er kommen solle. Auch ihr Mann hegt starken Verdacht; er ist erzürnt gegen den Pfaffen und hat ihm fürchterlich gedroht; noch mehr aber stehen wir unter diesem Eindruck, wenn nun der Pfaff hereinschleicht, ungerufen, unter solchen Umständen. Er ist auf geheimen Wegen gekommen. Er weiß sehr wohl, was er wagt; mit vielen kleinen Zügen malt uns Hans Sachs das Gefährliche aus.[1] Oder Nr. 43, wenn z. B. 41 ff. die Frau, nach wirksamster Schilderung des Gefährlichen ihres Unternehmens durch die Magd, in ihrem Monologe sich überlegt, was sie alles aufs Spiel setze: sie würde das Vertrauen eines Mannes verlieren, den das Glück ihr gegeben, von dem sie Ehr und Gut hat, und der ihr volles Vertrauen schenkt; sie setzt aber auch ihr Leben aufs Spiel. Es soll dies das letzte Mal sein; nur noch diesmal will sie es wagen.[2] Nr. 53: in der steigenden Handlung führt Hans Sachs viele Momente an, wie 180 ff., die unsere Spannung ungemein erhöhen; es wird uns da eine Lage, in die der Pfarrer möglicherweise hineingeraten kann, von so gefährlichen Folgen geschildert, daß wir, wenn die Ahnungslosigkeit und das Unvorbereitetsein des Pfaffen deutlich gemacht ist, in eine gewisse Erregung geraten. Um so mehr, weil wir wissen, daß ja Eulenspiegel auf Täuschung des Pfaffen ausgeht, und weil uns Hans Sachs auch auf andere Weise noch vorahnen läßt.[3] Eine bestimmte Grenze, jenseits der dem Pfaffen Verderben droht, wird auf diese Weise deutlich gezeichnet, und der Pfaffe kommt in eine derartige Lage, daß uns das Schicksal seiner Person nun doppelt interessiert.

Manchmal ist auch die Ahnung einer Katastrophe stark herausgearbeitet[4], wie in Nr. 43, wo unter anderm durch die Rede der Magd 87 ff. das Gefühl, daß eine Überraschung bevorstehe, verstärkt wird; es liegt so etwas in der Luft. Desgleichen in Nr. 37; der Pfaff fürchtet sich, allein zu sein; in dem Monologe, als die Bäuerin hinausgegangen ist, beschreibt er, der Eindringling auf gefährlichen Bahnen, der ängstliche Übel-

1) Vgl. § 14.

2) Weiteres vgl. § 14.

3) Vgl. l. c.

4) Vgl. l. c.

täter in fremdem Haus, einsam auf der Bühne seine momentane Situation. Doch die Angst war umsonst, der Störenfried hat sich als ein fahrender Schüler entpuppt; es war nicht der Ehemann, wie der Pfaff gefürchtet hat, und nun ist ihm ein Stein vom Herzen gefallen, in unbekümmerter Sorglosigkeit trinkt er seiner Liebsten zu: aber so stark ist auch jetzt noch in uns das Gefühl, eine plötzliche Überraschung werde erfolgen, daß bei dieser Sorglosigkeit des Pfaffen und der Bäuerin unsere Erwartung aufs höchste gestiegen ist, weil wir wissen, daß so der Schlag diese Personen viel heftiger treffen wird, und jede vorausgeahnte leidenschaftliche Erregung erzeugt Spannung, je leidenschaftlicher, um so mehr. So wären noch manche Beispiele anzuführen.

Selbst eine Art „Moment der letzten Spannung" findet sich da und dort in den Fastnachtspielen unsers Dichters, wie in Nr. 28; der Mann ist gründlich besiegt und muß, wie in der Quelle, die „pruch" der Frau überlassen; nachdem nun damit der eigentliche Höhepunkt vorüber ist, fügt Hans Sachs sehr fein 249 ff. als neues spannendes Moment die anfängliche Weigerung des Mannes, der Frau Messer und Tasche umzugürten, ein. Diesen neuen Befehl der Frau kennt die Quelle nicht. Indem der Mann sich fügt, hat sich die Katastrophe vollendet.

Nr. 27 bietet ein Beispiel des ziemlich seltenen Falles, daß geradezu eine neue Gegenhandlung eingeführt wird. Die beiden Knechte Wursthans und Schrammfritz beklagen sich 193 ff., daß der Edelmann sie schlecht halte, und beschließen, nachdem sie den angekündigten Kaufmann geplündert hätten, ihrem Herrn davon zu laufen, was sie dann allerdings nachher nicht tun. Diese Zwischenhandlung bewirkt nichts mehr und nichts weniger, als daß ein günstiger Ausgang in Frage gestellt wird, also der Zuschauer wird damit auf den weitern Verlauf gespannt sein.

So gelingt es Hans Sachs also auf alle nur erdenklichen Arten die Handlung für den Zuschauer spannender zu gestalten. Die hier angeführten Beispiele sind ja nur eine kleine Auswahl von Mitteln und Wegen, welche er kennt und benutzt. Es ist ungemein instruktiv, ihm hierin nachzugehen und ihn beim Anbringen dieser kleinen Striche zu beobachten. Auch den besten Quellen gegenüber bewahrt er da eine souveräne Stellung. Nicht

der Dichter nur, sondern auch der Schauspieler Hans Sachs bewährt sich hierin oft, indem dieses und jenes von ihm angewendete Motiv den erfahrenen Bühnentechniker bekundet. Wir werden unten noch sehen[1], wie der Dichter mitunter das innere einer Figur in hohe Spannung versetzt: diese Gefühle übertragen sich natürlich auch, wenngleich in gelinderm Maße, auf den Zuschauer. Bei dieser Art von Spielen, die nicht mit reiner Gegensätzlichkeit der Situationen aufgebaut sind, hat ja der Dichter viel mehr Gelegenheit, die Partie um den Zusammenstoß herum bis zur Lösung auch für den Zuschauer von aufregendster Spannung zu gestalten, indem hier vor dem Konflikt nach beiden Seiten hin große Wirkungen erzielt werden können, wennschon jeder gute Dramatiker im Drama das Schaffen in der steigenden Handlung gewiß zuletzt vernachlässigen wird, was wir ja auch bei Hans Sachs kennen.[2]

§ 18. *Über das retardierende Moment.* Der Wirkung eines retardierenden Momentes ist sich Hans Sachs wohl bewußt. So teilt in der Quelle zu Nr. 32[3] die alte Frau dem betrogenen Mann ohne Umschweife ein Mittel mit, wie er wieder zu seinem Gelde kommen könne, während im Spiel der Verlauf retardierend vor sich geht, da Hans Sachs in dieser Szene noch weiter recht deutlich die hilflose, fatale Lage des Simplicius uns vor Augen führen will, womit er dann den belebenden gespannten Gegensatz verschärft.[4] 194—205 erzählt Simplicius dem Sapiens, in welch unglücklichen Verhältnissen er sich befinde und bittet ihn um Rat; da fragt ihn Sapiens, ob er denn auch das Geld gegen eine Bescheinigung ausgetauscht habe, und Simplicius muß das verneinen, welche Antwort zur Hervorhebung ihrer Bedeutung in einer unvollendeten Verszeile gegeben ist. Nun kommt Sapiens mit allem andern, nur mit keinem Rate; er tadelt ihn auf eine Weise, daß dem Simplicius das Unangenehme seiner Lage noch deutlicher vor Augen treten muß: „O, das ist bôß und lauter gift!“ (208). Sapiens fragt ihn dann, ob Zeugen zugegen

1) Vgl. § 23.
2) Vgl. § 16.
3) Österley S. 303.
4) Vgl. § 22.

gewesen seien; auch das muß Simplicius betrübt verneinen, nur die Frau sei anwesend gewesen, und die kenne ihn jetzt so wenig mehr, wie ihr Mann. Von neuem tadelt daher Sapiens den Freund seines törichten Handelns wegen (215 ff.), und auf dessen Bemerkung hin, er habe eben auf das große Ansehen des Reichenburger vertraut:

> „Weyl er ist so achtbar vnd Herrlich,
> Fůrnem, großbrechtig vnde Ehrlich,
> Der besten einer dieser Stadt.“ (221—3),

stürzt er ihn noch tiefer in die Verzweiflung hinab, indem er ihm den wahren Charakter des Reichenburger offenbart: hätte Simplicius ihn vorher gefragt, so hätte Sapiens ihm über seine Art, die Leute zu behandeln, manch Stücklein erzählen können, das einem Biedermann nicht zieme. Doch auch jetzt folgt der so sehnlich erwartete Rat noch nicht. Simplicius fragt den Sapiens (232 f.), ob er denn den Reichenburger vor dem Rate verklagen oder vor Gericht ziehen solle, aber auch diese Hoffnung muß Simplicius schwinden sehen, indem ihm Sapiens begreiflich macht (234 ff.), daß er ohne Handschrift und ohne Zeugen nichts erreichen könne. Da bricht denn zuletzt Simplicius in bittere Verzweiflung aus:

> „Sol mein Gelt sein denn gar verlorn,
> Nit wunder wer, das ich in zorn
> Im durch sein wampen stech ein messer.“ (239 ff.),

und erst jetzt rückt Sapiens mit seinem Plan heraus. So sehen wir denn auf der einen Seite beständiges Steigen der Hoffnungslosigkeit und daher immer intensiveres Verlangen nach einem Rate, und auf der andern ein fortwährendes Ausweichen vor diesem Verlangen, ein Zurückhalten der entscheidenden Antwort. Auch in Nr. 38 finden wir mit großem Geschick ein retardierendes Motiv angewendet (140—214). Zunächst läßt Hans Sachs, wie in der Quelle, die Frau mehrfach dem Manne gegenüber ihre Liebe versichern, damit sie so um das Tragen des heißen Eisens herum komme; dann folgt auch hier ein Geständnis nach dem andern: in der Quelle gesteht die Frau zuerst, mit einem Manne unerlaubten Umgang gepflogen zu haben, dann mit zwei weitern; dazwischen ganz kurze Bemerkung des

Mannes, wie auch nach dem zweiten Geständnis; darauf gesteht sie, mit noch drei, „Vier und darzuo aber einen und nimmer me keinen“ (D 166 f.) verkehrt zu haben. Hier im Spiel auch zuerst mit einem, und zwar mit dem Kaplan; dann muß ihr der Mann noch zwei schenken, dann gleich weitere vier; dazwischen heftige Reden des Gatten, viel bedeutender, als in der Quelle. Auf die Vorwürfe des Mannes entgegnet sie: „Wie tust? nun sind jr an dich je nur siebn!“ (188); weiter wirkt neu retardierend 194—7: die Frau bemerkt, daß in dieser Siebenzahl die jungen Gesellen nicht inbegriffen seien; 203 fleht sie die Gevatterin an, für sie das Eisen zu tragen, worauf diese entgegnet, das gehe nicht; denn da würde sie ihre Hände verbrennen, daß ihr Haut und Haar abgingen: „Ich war vor jaren auch nicht rein.“ Da endlich nimmt die junge Frau das Eisen in die Hand. Auf die Szene in Nr. 53 haben wir schon hingewiesen.[1] In der Quelle ist nichts Retardierendes zu merken, obwohl auch dort zwei Fragen des Inquisitors dazwischen kommen; ganz anders hier[2]; wie unvergleichlich wirkungsvoller und das retardierende Mittel in seinem Wesen mehr hervorhebend ist nicht gleich die erste Antwort Simons, als die entsprechende Stelle bei Boccaccio, indem bei Hans Sachs das „schrŏcklich“ Wort, das ihn bekümmert, gleich das höchste Interesse beim Inquisitor wachrufen muß. Nur so kann das retardierende Moment seinen Zweck erfüllen. Die zwei Verse 368 ff. und ebenso 378—80 hat Boccaccio gar nicht, womit dann natürlich auch die ungemein interessanten Fragen des Inquisitors wegfallen. Nur so wirkt die Katastrophe mit ihrer ganzen mächtigen Wucht. Nr. 58, 220—32 ruft der Pfaff, nachdem ihm Eulenspiegel in der Beichte gestanden hat, er habe bei seiner Magd geschlafen, diese herein und fällt mit Vorwürfen über sie her. Aber diese Vorwürfe sind so beschaffen, daß Hans Sachs leicht aus dem Mißverstehen der Magd ein retardierendes Moment schaffen kann, was natürlich auch hier von hoher Wirkung ist. Und zwar liegt diese im retardierenden Gegensatz; doch ist es nicht nur der Gegensatz zwischen der Anschauungsweise des Pfaffen und der-

---

1) Vgl. § 17.
2) Vgl. 361—81.

jenigen der Magd, sondern die Auffassung der Magd dient dazu, die des Pfaffen noch weiter von der ihrigen zu entfernen: sie kommt auf den Ruf des Pfaffen herein und fragt, warum er sie rufe, sie müsse jetzt dem Kranken eine Suppe kochen: und das, nachdem soeben Eulenspiegel dem Pfaffen gebeichtet, er habe bei seiner Magd geschlafen! Also schon da wird die leidenschaftliche Stimmung des Pfaffen verstärkt; nun faßt aber die Magd die Vorwürfe des Pfaffen so auf, als gelten sie nur ihrer jetzigen Fürsorge für den Kranken und fühlt sich daher im Rechte, und er fährt nun gegen sie los (227—31). Es ist das eine der verschiedenen Feinheiten dieses Spiels. Auch Nr. 64, 228 ff. wird in ähnlicher Weise, wie wir schon auf S. 86 bemerkt haben, ein retardierendes Moment von wiederum etwas anderer Art geschaffen.[1] Wir sehen, Hans Sachs steht hier manchmal mit diesem feinern Motive in ziemlich direktem Gegensatz zur Vorlage.

§ 19. *Über Effekt.* Das oft sehr billige Mittel des Effektes wendet Hans Sachs nur in bescheidenem Maße an. Mehr entspräche schon gar nicht seinem Charakter. Das hindert ihn freilich nicht, jene Geschehnisse, die Lust oder Unlust erregen und zum Agieren oder Reagieren veranlassen sollen, bisweilen mit kraftvollem Leben auf das Gemüt einwirken, oder bei der Katastrophe die Geister mit gegensächlicher Wut aufeinanderplatzen zu lassen. Den Haupteffekt erzielt er aber lieber durch innere, als durch äußere Vorgänge. Manchmal will er einfach der Schaulust seinen Tribut zollen, Lachen erregen, und es handelt sich bei diesen nicht allzu zahlreichen Fällen meist um komische Figuren, speziell um Prügel, die diese erhalten, wie etwa Nr. 19, 236, 7 bei den Weibern, und ebenso Nr. 72, 378 9, usw. Dann aber wirkt er vielfach mit dem Unerwarteten; und zwar führt er einmal das Erscheinen von etwas Unerwartetem neu ein, wie in Nr. 19 beim Teufel, wo dieser hier keinen Monolog vor seinem Auftreten spricht, noch zitiert wird, wie in der Quelle.[2] Darum kommt auch in Nr. 82 der Richter während der Prügelszene und wird nicht erst am anderen Morgen von den Streitenden

1) Vgl. auch § 17.

2) Vgl. auch Nr. 58, 240 1.

aufgesucht, wie in der Quelle. Und Effekt wird auch 52 ff. erzeugt: die Frau tut zuerst dergleichen, als ob sie nicht wisse, daß ihr Mann die „kandel und flaschen“ gekauft und nicht gewonnen habe. Sie wirft ihm vor, er habe nichts gewonnen, und wenn sie wahr spreche, so solle er widerreden. So kann der Mann dann seine gekauften Kandel und Flaschen als Gabe der Frau vorweisen, und es wird mehr Effekt erzeugt, als wenn die Frau gleich dem Manne den Vorwurf gemacht hätte, er habe die Gaben gekauft; das Staunen des Mannes wirkt mit. Auf der andern Seite ermöglicht aber Hans Sachs auch erst das Eintreffen von etwas Unerwartetem. So wird in Nr. 37 der Riegel vorgeschoben, bevor der Bauer klopft, gleich wie der Schüler fort ist; in der Quelle umgekehrt; damit erreicht Hans Sachs auch, daß der Pfaff sich nun vollkommen beruhigen, sorglos und in heiterer Stimmung sich zeigen kann; er trinkt gerade auf das Wohl der Bäuerin, da klopft der Bauer. Ähnlich in Nr. 53 vor der Katastrophe, indem Hans Sachs die Steigerung einführt [1], durch die schließlich die Antwort des Simon Wirt um so unerwarteter kommt; hierbei ist noch besonders zu beachten, wie der Inquisitor vor dem Streit mit Clas mit einer gewissen Hoheit umgeben ist, worauf dann schon der Hohn des Clas großen Effekt erzeugt, was jedoch, wie wir später noch sehen werden, der Wirkung der Katastrophe nicht schadet.

§ 20. *Steigerung.* Eine jede der Katastrophe zustrebende Handlung weist innere Bewegung in Wollen und Gegenwollen auf. Sei es nun, daß dieses Wollen, wenn die Gegenpartei im ersten Teile die Führung hat, auf das Beharren in einer Situation hin gerichtet ist, und auf Grund dieses Wollens im Höhepunkte dann die Figur in eine bestürzte Leidenschaft versetzt wird, die sie mit lebhaft aktivem Handeln der Katastrophe zueilen läßt; oder daß das Wollen, wenn die Hauptfigur den ersten Teil führt, einer die Spannung etwas lösenden Tat zustrebt, worauf dann, eine Folge dieser Tat, die reaktionären Gegengewalten sich von ihrer Niederlage erholen und die Hauptfigur unwiderstehlich der Katastrophe zuführen. Also auch stets ein Wachsen der Leiden-

---

1) Vgl. § 20.

schaft bis zur Katastrophe. Je energischer die Handlung weiter drängt, je steiler sich die Geschehnisse Stufe für Stufe übereinander aufdachen, also je größer der Abstand zwischen Anfangs- und Endpunkt, Tief- und Höhepunkt der von der Leidenschaft durchmessenen Bahn ist, und je schneller, unaufhaltsamer diese von ihr durchlaufen wird, um so weniger werden Interesse und Spannung beim Zuschauer nachlassen. Und so gut das der Fall ist beim vorwärtsstrebenden Gang der Gefühle und Leidenschaften eines ganzen Stückes, so gut wird eine Steigerung auch von hohem Nutzen sein in einzelnen Fällen während der Handlung, wo es sich darum handelt, die Entwicklung bis zu einem wichtigen Punkte in ihrem Verlauf darzustellen. Das Stufenförmige in der Steigerung ist es, das uns diese so recht in ihrem Wesen zum Bewußtsein bringt; scharf hervortretende Punkte rufen unwillkürlich zum Vergleich auf. Daher ist eine deutliche Betonung oder Vermehrung der Stufen von Nutzen, es wird so der höchste Grad stets eine größere Wirkung erzielen.

Auch bei der Betrachtung der Steigerung können wir wieder wahrnehmen, wie Hans Sachs in seinen bessern Fastnachtspielen den Wert einer einheitlichen dramatischen Handlung herausfühlt. Denn wenn wir die vielen Arten von Steigerung, die sich hier finden, überblicken, werden wir Beispiele antreffen, wo gerade die Steigerung ein hauptsächliches Mittel ist, Einheit herzustellen. So haben wir in Nr. 74 einen Fall, in dem Hans Sachs drei in eine Steigerung gebrachte Katastrophen ganz verschiedener Quellen direkt zu einer Schlußkatastrophe hinaufführt. Dreimal werden die Liebenden von dem Manne gestört; je öfter eine solche Störung des Rendezvous stattgefunden hat, um so größer muß die Freude sein über das endlich erreichte ungestörte Alleinsein; je schwieriger etwas zu erlangen ist, um so süßer schmeckt es, und der Besitz einer jeden Sache ist wertvoller, wenn sie, verloren, zurückgewonnen ist. Diese Wirkungen der Steigerung erreichte Hans Sachs schon durch die bloße richtige Aneinanderfügung der drei Geschichten. Was aber von Hans Sachs neu hinzugeschaffen ist, was die Motivierung, die dramatische Berechtigung der hohen Leidenschaftlichkeit beim letzten Konflikt verstärkt und noch mehr

die stufenartig zunehmende Wirkung der einzelnen Fälle auf die Schlußwirkung hin erhöht, das ist die Darstellung des wachsenden Gefühls der Sicherheit und der Sorglosigkeit der beiden Liebenden. Wie Pankraz das erste Mal auftritt, gesteht er schon in seinem Monologe 85—106, daß ihm die Geschichte etwas unheimlich vorkomme; bisher ist es noch verschwiegen geblieben, er weiß aber nicht, wie's einmal kommen werde, wenn ihn der Kaufmann ergriffe; „Wan die alten stecken vol důeck" (99); aber er will's immerhin auf gut Glück hin wagen; die Vorlage, Alphonsus, weiß nichts von dieser Angst des Buhlen. Bei Lisabeth ist die Freude über die Anwesenheit des Geliebten die dominierende Stimmung. Der Kaufmann geht, die Liebenden sind zum zweiten Male beisammen, und Pankraz erzählt ausführlich von der Angst, die er ausgestanden habe; da bemerkt das Weib:

„Den ganczen tag sint sicher wir,
Wie ich den von im hab vernůmen,
Den tag wôll er nit wider kůmen.
Pis die finstre nacht thůet hergon.
Pocz leichnam angst, wer klopfet on?"

Also die Frau glaubt, daß sie nicht gestört würden, und auch bei Pankraz ist dies wohl der Fall, ohne daß bei beiden dieses Gefühl besonders hervorragend zu sein scheint. Das ist es nun aber bei der dritten Überraschung; wie der Kaufmann wieder fort ist, in dem Taubenschlag, da fühlt sich die Frau so sicher, daß sie förmlich „hinausschreit" (250/1); wieder prahlt sie, nun können sie ruhig beieinander sein, und es kommt noch der Spott über den Alten hinzu, sie rühmt sich, wie schlau sie dieses Stelldichein ermöglicht habe; und wie vollkommen sicher sich beide fühlen, beweisen auch ihre Reden über die Listigkeit der Lisabeth; Pankraz fragt sie, woher sie diese habe, und sie belehrt ihn, daß ihre Mutter ihr das beigebracht (292—6). Also beide zeigen sich in vollkommenster Ahnungslosigkeit. Da nun gerade die Ahnungslosigkeit in diesem Spiele das Motiv ist, das am stärksten gegensätzlich zu wirken vermag, so wird man nicht verkennen können, wie sehr Hans Sachs, indem er die drei Höhepunkte in ein Steigerungsverhältnis brachte, das dramatische Leben verstärkt hat.

Derartiges finden wir natürlich in Spielen wie Nr. 75 und 85 nicht, sie sind ja kaum von einer strikt durchgeführten einheitlichen Idee durchdrungen und weisen schon von weitem das Symbol der dramatischen Zersplitterung bei Hans Sachs, die Einteilung in Akte, auf.

Nicht sehr verschieden von dieser Steigerungsart, von der uns Nr. 74 ein Beispiel geboten hat, sind Fälle, wie in Nr. 41, 51, 83, usw. Es handelt sich hier nicht um verschiedene Quellen, die mit ihren höchsten leidenschaftlichen Momenten zu einer Steigerung vereinigt werden, sondern mehr um Verwertung eines oder mehrerer schon vorhandener bedeutender Punkte für eine Steigerung auf die Schlußkatastrophe hin. Bei Nr. 83 besteht ein wesentlicher Unterschied zwischen Hans Sachs und der Quelle darin, daß Pauli einfach eine lustige Anekdote erzählt, ein Narr habe dem Gast seines Herrn dreimal eine große Anspielung auf seine große Nase gemacht, wobei aber dem einzelnen Ausspruch des Narren eine ziemliche Selbständigkeit bewahrt ist, während bei Hans Sachs diese drei Fälle dadurch, daß er sie einer zweiten Situation gegenübergestellt hat, enge zu einer Einheit verknüpft sind; sie bilden gewissermaßen e i n e Tat, die zu einer endgültigen Katastrophe führt und so eine neue Situation bewirkt. Das Kausale des Zusammenhanges liegt im Motiv zur Tat selbst, so daß es für Hans Sachs ein leichtes war, die Verknüpfung eng zu gestalten. Er benutzt sichtlich die zwei ersten Zusammenstöße als Steigerungsstufen für den dritten; die Wirkung der Steigerung ist natürlich um so größer, je inniger der Zusammenhang ist. Die dritte Beleidigung vor allem ist ganz bedeutend herausgehoben: erst da kommt der Narr zur Überzeugung, daß das Übel tiefer stecke, als nur in einer falschen Bemerkung, und indem Hans Sachs nach dem dritten Male eine exemplarische Strafe eintreten läßt, gegenüber der milden in den beiden ersten Fällen, kommt die Schlußkatastrophe mit ihrer erhöhten Leidenschaftlichkeit zu ihrem Rechte. Überhaupt ist in allen drei Fällen in der Bestrafung eine ganz bedeutende Steigerung wahrnehmbar (s. u.). Das erste Mal ist der Fall noch eher leicht, der Junker begnügt sich mit einem kurzen Fluche, und der Knecht „stößt den Narren hinaus" (108/9); der Junker entschuldigt den Fehlbaren ganz kurz beim

Doktor, und dieser verliert kein einziges Wort über den Zwischenfall (s. u.). Beim zweiten Mal wird er zornig, der Narr wird hinausgeprügelt, und es findet sich eine längere Entschuldigung des Junkers. Beim dritten Mal geht es dem Narren übel; der Doktor will nicht mehr hier bleiben, und der Junker erschöpft sich beinahe in Entschuldigungen. Diese Steigerung ist sehr natürlich; denn der zweite Fall wirkt schwerer, weil er eine Wiederholung des ersten ist, und aus dem gleichen Grunde wird damit der dritte den zwei ersten gegenüber hervorgehoben, und eine recht starke Betonung dieses dritten Falles und seiner schlimmen Folgen kann ja nur in den Intentionen des Dichters liegen. Je härter die Bestrafung das vorige Mal gewesen war, um so lebhafter muß beim Narren das Wollen zur Tat, die ihn dann zur Katastrophe führt, sein, wenn er trotzdem an der Richtigkeit seines Wollens und am Vertrauen auf Erfolg festhält. Stärkere Reflexe erzeugen ein von Fall zu Fall intensiveres Wollen.

Auch in Nr. 41 finden wir, ähnlich wie oben, zwei Katastrophen zur Verschärfung der Schlußkatastrophe benutzt. Der Bauer wird gleich als äußerst geizig geschildert[1], seine Freude über den Besitz der Würste ist sehr groß; wenn ihm nun der Bachen gestohlen wird, so ist er aufs tiefste niedergeschlagen. Das Versprechen des Pfaffen, den Dieb ausfindig zu machen, flößt ihm Zuversicht ein; die Aussicht, etwas Verlorengeglaubtes zurückzugewinnen, wirkt auf einen Geizhals immer belebend, wie nichts sonst, und das um so mehr, je lieber ihm das Verlorene war. Er will, falls es gelingt, außer den fünf Batzen sogar noch weitere fünf schenken; so splendid hatte er vor dem Diebstahl nicht gedacht.

Oder ein anderes typisches Beispiel. In Nr. 51 malt Hans Sachs zuerst die Freude des Wirtes über die Ankunft der Gäste aus[2], was die Quellen nicht haben, dann den großen Ärger über das Entgehen der Bezahlung. Diese letztern Reflexe weiß Hans Sachs so darzustellen, daß sie zugleich die Gegensätzlichkeit der folgenden Hauptkatastrophe verschärfen[3], indem hier der Wirt

1) Vgl. § 22.
2) Vgl. § 22.
3) Vgl. l. c.

die Reflexe nicht schon gleich anfangs zeigt, sondern erst, nachdem er die Blinden in den Stall eingesperrt hat, unmittelbar vor der Ankunft Eulenspiegels. Vor dem ersten Höhepunkt war der Wirt froh, daß Gäste kamen, hier, daß er die schon verloren geglaubte Bezahlung nun in sicherer Aussicht hat. Das liegt schon in der Fabel, aber es ist von Hans Sachs durch die geschickte Benutzung der Reflexe nach der ersten Katastrophe in den Dienst einer Steigerung gestellt worden. Und die Konsequenzen sind die weitern Steigerungsmotive: gegenüber der einfachern, wohlmotivierten Freude über das Erscheinen von Gästen sehen wir hier ein Bemitleiden und ein Beschenken derjenigen, die dann nachher sich als Ursache seines Schadens entpuppen werden. Etwas Verlorengeglaubtes wieder zu erlangen freut mehr, als etwas sicher Erwartetes zu gewinnen.

Es sind die hier angeführten Fälle natürlich nicht die einzigen, aber nur in dramatisch entwickelten Spielen werden wir eine derartige Steigerung finden. Stücke wie Nr. 23, Nr. 28, usw., die noch nicht die rechte geistige Durchdringung und Vorbereitung aufweisen, lassen hierin sehr viel zu wünschen übrig; in Nr. 23 hat Hans Sachs z. B. die Niedergeschlagenheit Nicolas nach dem ersten Zusammenstoß lange nicht genügend zur Hervorhebung der Freude beim zweiten Umschlag benutzt und umgekehrt nicht die ausgelassene Freude der Sophia zur noch stärkeren Hervorhebung ihrer nachherigen Trauer. Wir finden nur zaghafte Versuche, und eine aufsteigende Entwicklung ist hierin nicht zu verkennen.

Nicht uninteressant ist ein Verfahren wie es Hans Sachs unter anderm in Nr. 37 angewendet hat: ein in der Quelle vorhandener unbedeutender Punkt der Handlung wird zu großer Wichtigkeit erhoben und in eine Steigerung zur Hervorhebung der Katastrophe gebracht. Rosenblüt beginnt seine Erzählung mit der Ankunft des fahrenden Schülers. Dem schickt aber Hans Sachs eine große Partie voraus, indem er das Gemüt der Bäuerin und besonders das des Pfaffen empfänglich macht für leidenschaftliche Eindrücke, die die Ankunft des fahrenden Schülers bewirken.[1] Die Ankunft des Schülers wird also zu

1) Vgl. §§ 14, 17, 23.

einer scharf hervortretenden Stufe für die zur Katastrophe aufsteigende Leidenschaft gemacht, da dieses Geschehnis durch gleiche Gefühle vorbereitet ist und gleiche Reflexe bewirkt, aber natürlich, und darin liegt eben hauptsächlich der dramatische Wert dieser ersten Steigerungsstufe, beim zweiten Mal viel leidenschaftlichere. Denn die Wiederholung einer seelischen Erregung kommt gleich einer Verdopplung, oder doch wenigstens einer Verstärkung derselben. Aber noch mehr macht Hans Sachs diese Steigerungsstufe hervortreten: die Entdeckung, daß der Störenfried nur ein fahrender Schüler ist, bewirkt im Innern des Pfaffen neue Reflexe. Diese wirken durch die Gegensätzlichkeit zu der durch den Zusammenstoß mit der Gegenfigur entstandenen neuen Situation. Die erste Stufe in der Steigerung bewirkt Gefühle, die die zweite Stufe, die Schlußkatastrophe, in ihrer Leidenschaft ganz bedeutend erhöhen müssen: der Pfaff wird frech gegenüber dem Schüler, obschon er der in fremdes Haus eingeschlichene Ehebrecher ist, ein Zeichen, daß er sich sicher fühlt. Dieses Empfinden ist natürlich nur Täuschung, aber psychologisch sehr wahr: der soeben noch gefühlte Schrecken läßt die jetzige Lage im Vergleich dazu als eine durchaus sichere, zu keiner Besorgnis Anlaß gebende erscheinen. Und diese dramatisch so wirksamen Gefühle treten immer stärker hervor: der Pfaff wirft den Schüler gewissermaßen hinaus, und wie er nun fort ist, wie der Pfaff versichert ist, daß die Haustür eingeschlagen hat, da wächst seine sorglose Sicherheit zur heitern Fröhlichkeit und ungebundenen Ausgelassenheit an (vgl. 120—2). In dem Moment klopft der Bauer an die Tür. Also die Steigerung mittels dieser zwei Punkte, die von höchster dramatischer Wichtigkeit, besonders in Hinsicht auf die Katastrophe ist, hat Hans Sachs ganz neu geschaffen.

Fast das nämliche haben wir in Nr. 43, nur daß hier und in den dadurch repräsentierten Fällen der erste Steigerungspunkt nicht einem absolut unbedeutenden, sondern nur in Hinsicht der Wirkung auf die Schlußkatastrophe hin belanglosen Moment entspricht. Die unverhoffte Dazwischenkunft des Ritters Lamprecht übt die gleiche Wirkung aus, wie die des fahrenden Schülers, aber auch, wie die nachher plötzliche Rückkehr des Ritters Landolph. Eine welch kräftige Steigerung

auch hier Hans Sachs hergestellt hat, ist besonders aus dem Monologe Leonettas 113—28 zu ersehen: die Steigerung in beiden Spielen hat also das Gemeinsame, daß sich je die gleichen seelischen Erregungen, und zwar in von unserm Dichter geschaffener Staffelung, wiederholen, aber an Stelle des bloßen Unvorbereitetseins in Nr. 37, das auch in Nr. 43 als Motiv verwendet ist (vgl. 128—52), kommt hier noch neu hinzu die drohende größere Komplikation, was bei Boccaccio mit keinem Worte angedeutet ist.

Mit Macht strebt Hans Sachs auch auf die Katastrophe zu in den Anfangspartien von Nr. 49, Nr. 51, Nr. 61, usw.; die Steigerung verfolgt hier den Zweck, die Gefühle direkt auf eine bedeutende Höhe der Leidenschaft hinaufzuführen, damit ein um so erregterer Umschlag erfolge. In der Einleitung zu Nr. 49 schildert der Mann sein Weib, wie nur je ein Hausdrache von Hans Sachs geschildert worden ist: 1. bei ihrem ersten Auftreten schilt sie den Mann einen faulen Kerl, der lieber zum Wein laufe, als in der Werkstatt arbeite; sie schickt ihn an die Arbeit; sie hält ihm vor, er habe es zu nichts gebracht, und alles hätten sie nur ihrem Heiratsgut zu verdanken; und das natürlich in den entsprechenden Ausdrücken; 2. in ihrem Monologe 201—17 besteht die Steigerung in dem offenen Darlegen ihres wahren Wesens, das im Gegensatz zum Benehmen ihrem Manne gegenüber in der vorigen Szene steht; je unlieber sie selbst arbeitet, desto mehr treibt sie ihren Mann dazu an; sie geht spazieren, ist erst in der Küche gesessen und hat fünf Eier „auß eim schmaltz gessen", dazu zwei Seidel Wein getrunken, zu Mittag setzt sie aber ihrem Manne eine Suppe und einen Haferbrei vor, womit er sich zu begnügen hat;

„Mein schelten fürchten vnd mein Zorn,
Das ist der zaum vnd auch die sporn." (213 f.),

so hat sie ihren Mann gewöhnt; 3. Mann und Frau einander gegenüber: was sie soeben erzählt hat, daß sie tue, wirft sie nun ihrem Manne vor; hat schon vorhin das Mittel des Mannes auf sie keinen Eindruck gemacht, so ist das jetzt noch viel mehr der Fall; Frechheit und Übermut steigen Hand in Hand (224—31); 4. ihr verwegener Übermut schießt immer mehr ins Kraut: sie

tritt auf mit Bruch, Tasche und Messer (248/9); sie ist in Staunen befangen, daß es ihrem Manne in den Sinn kommen kann, sie mit „Würtzen“ bessern zu wollen; sie meint, das hätte früher geschehen müssen; keck verkündet sie, sie werde fortan, wie bisher, Herr im Hause sein; mit seiner Sache sei es aus,

„Derhalb muß er bey all sein tagen,
Weyl er lebt, den Olgötzen tragen.“ (259 f.);

also die Sicherheit, das Gefühl ihrer absoluten, unumstößlichen Überlegenheit, tritt damit noch mehr zu Tage; 5. der Mann will ihr einen Ring schenken; selbst diesen nimmt sie nicht an, weil er von ihrem verachteten Manne kommt; die Faust möchte sie ihm auf den Kopf schlagen; was kann es sein, als Messing, da e r es gibt! So vollständig „ein Wind“ ist ihr der Mann, daß sie ihn geradezu auffordert, den Ring etwa seinem Schleppsack zu schenken; 6. 289 ff. ist der Monolog der Frau, der der Katastrophe vorangeht: sie zeigt sich noch einmal in ihrer vollen Frechheit, wohl betrunken; denn sie ist wieder „ein stundt“ aus dem Hause gewesen und hat ein paar Seidel Wein getrunken; sie hört ihren Mann kommen und will ihn nun gleich anschnarren; dreimal muß er mit Steinen nach ihr werfen, bis sie endlich mit ihren Beschimpfungen innehält. — Also Frechheit, Übermut, Glauben an eigene Unbezwinglichkeit, damit die ganze Handlung bis zur Katastrophe, sind wirksam gesteigert. Die Steigerung der Gefühle der Frau zielt direkt auf eine leidenschaftliche Katastrophe hin; und die sämtlichen hier erwähnten dazu dienlichen Motive finden sich in der doch nicht übermäßig kurzen Quelle nicht. Bei den drei Blinden sodann in Nr. 51 sind die Stufen etwa folgende (105 ff.): 1. hier ist's gut, hier laßt's uns wohl sein; 2. es lebe der Junker! (der ihnen doch nichts gegeben hat); und 3. beim dritten Blinden: übermütige, kecke Fröhlichkeit; da erfolgt die Katastrophe. In Nr. 61 hat die Frau 41 ff. und 73 ff. die Treue ihrem Manne gegenüber betont; 202/3 tritt die Kupplerin auf, und der Umschlag erfolgt. Es ist nun eine äußerst wirksame Steigerung, wenn 193—202 die Frau noch entschiedener als früher ihre Bewahrung der ehelichen Treue betont. Solche Steigerungen unmittelbar auf die Katastrophe liebt Hans Sachs sehr.

Der Zusammenstoß zwischen Figur und Gegenfigur selbst ist mittels einer Steigerung auf die Spitze getrieben, wie etwa in Nr. 31, womit hier nicht nur die Wirkung der Lehre, sondern auch die Wirkung der Katastrophe auf die Hauptfigur erhöht wird. In der Quelle steht nichts von wiederholten Bitten, die Lucius an seine Freunde richtet[1], hier aber bittet 165 ff. Lucius den Coridus zuerst, ihm den Leichnam in seinem Hause begraben zu helfen; doch Coridus weigert sich, da dies ihnen beiden das Leben kosten könne; 172 ff. bittet Lucius ihn um Gottes willen, den Toten doch die Nacht über im Hause zu dulden, am Morgen früh wolle er ihn dann in den Fluß tragen; zur Antwort weist ihn Coridus aus dem Hause. Da erinnert ihn Lucius 180 ff. an ihre Freundschaft und bittet ihn 186 ff., den Toten doch wenigstens eine halbe Stunde im Hause liegen zu lassen, bis er einen andern Freund geholt habe. Also Antiklimax in drei Stufen, womit das in der Steigerung Verlangte, die Kleinheit der auf ein Minimum herabgeschraubten Forderung, herausgehoben ist; dann tritt aber so auch das Gewollte hervor in Beziehung auf den Erfolg: indem eben gerade durch die Steigerung das Interesse des Zuschauers für das Behandelte rege gemacht wird, und der Erfolg hier ein negativer ist, wird also der Mißerfolg mit all seinen Konsequenzen betont. Beides wirft ein Licht sowohl auf die Figur, welche den ersten Teil der Handlung führt, als auch auf den falschen Freund Coridus: seine Heuchelei, wie deren Wirkung auf Lucius, werden schärfer akzentuiert. Auf andere Weise findet die Steigerung im Dialog zwischen Lucius und Medius statt. Zuerst die einfache Bitte an Medius, den Toten in seinem Hause zu begraben (207); dann zweitens diese Bitte verstärkt durch die Erinnerung an die Hilfe, die Lucius ihm in Notlagen stets geleistet habe und an das von jenem gegebene Versprechen, ihm in ähnlichen Situationen auch beizustehen (216 ff.); und als dritter Grad seine Zusage, ihm die Schuld zu schenken, wenn er den Toten begrabe.

Ebenfalls im Dialoge entwickelt sich die Steigerung, welche einen bestimmten Punkt im zweiten Teile des Spieles hervorheben soll, um den Gegensatz zur steigenden Handlung klar zu

1) Petr. Alph., ed. Österley, S. 297 ff.

legen, indem dieser Punkt zum Endpunkt einer Klimax gemacht wird. Ein Beispiel bietet uns Nr. 36. Es ist klar, daß hier, weil die Katastrophe nicht vor unsern Augen vor sich geht, eine um so höhere Erregtheit als Ersatz dargestellt werden muß; dazu soll die Steigerung verhelfen. 1. Heintz Lötsch tritt auf, von Entsetzen erfüllt vor dem, was er als Weib kennen gelernt hat; 254 f. fragt ihn sein Schwiegervater, wer ihn denn lehre, daß das Weib die höchste Pein auf Erden sei; Heintz: die Erfahrung; 2. Contz Tötsch: ob denn seine Tochter so „ubl" mit ihm lebe; Antwort: ja, sie sei ein Teufel und kein Weib, usw., beständig quäle sie ihn mit „kieffen, Zanken vnd gronen"; 3. Contz: an die „bösen Worte" seines Weibes müsse man sich eben gewöhnen; Antwort: die bösen Worte allein seien es nicht, die ihm Kummer verursachten; sie sperre ihn oft ein und quäle („kerrn") ihn, wie einen Laubfrosch; 4. Contz: da solle er eben „sant Kolbman" zu Hilfe rufen; Antwort: das habe er, Heintz, wohl am Anfang getan, sei aber stets überwunden worden (272 ff.). Da muß denn Contz Tötsch zugeben, daß seine Tochter ein böser Teufel sei und daher ihrer Mutter gleiche. Begreiflicherweise tritt so das von Heintz in der vierten Stufe bemerkte mit den dadurch in Contz hervorgerufenen Reflexen mehr hervor, als wenn es bloßhin, ohne diese Vorstufen, wäre ausgesprochen worden. Die vollständige Unerträglichkeit des Weibes also, womit Heintzens Empfinden zur ersten Situation im schroffsten Gegensatz steht, wird deutlich gemacht.

Eine Steigerung kann bei Hans Sachs auch den dramatischen Zweck haben, die Ahnung immer mächtiger wirken zu lassen. So ist es mit der Furcht des Pfaffen in Nr. 37: 1. 26 ff. hat er aus der Angst vor den Bauern „hinden herein" kommen müssen; 2. 40 ff.: er fürchtet sich, allein zu sein, darum solle die Bäuerin nur bald wieder herein kommen; er fürchtet ein plötzliches Erscheinen des Bauern, der ihn stets so sauer ansieht und ihm gewaltig gedroht hat und das Haus verboten; 3. 53 ff. spricht er in einem Monologe, allein auf der Bühne, wodurch schon seine Angst mehr hervortritt: wenn jetzt der Bauer käme und ihn durchprügelte, so könnte er absolut nichts dagegen machen, er wäre förmlich rechtlos; 4. 60 ff. bereut er, gekommen zu sein; 5. 66 ff.: es läutet und der Pfaff fährt erschrocken auf;

der Schüler erscheint. Oder in Nr. 43, ebenfalls eine Steigerung der Angst, aber an mehreren Personen dargestellt. 1. 10—17, 19—21 hält die Magd der Frau vor, erst kürzlich habe doch der Mann sie und ihren Buhlen erwischt, ob sie noch nicht gewitzigt sei, mit ihrem Manne lasse sich nicht spaßen; 2. 30—37: der Magd ahnt Unheil, zu oft schon habe ihre Herrin das Glück versucht, der Krug gehe zum Brunnen, bis er breche; schon manche Frau, die zu sehr dem Glücke getraut, sei von ihm getäuscht worden; 3. 41—60: die Frau selbst, die doch soeben alle Warnungen der Magd in den Wind geschlagen, muß zugeben, jene habe doch recht, sie wage sehr viel mit diesem Schritte; schon der Monolog an sich erhöht noch die Wirkung, wie oben; 4. Leonetta, der unmittelbar nachher auftritt, zeigt große Furcht, sie möchten wieder von dem Manne überrascht werden, wie es am letzten Sonntag geschehen, da er kaum den Händen des Ehemanns entronnen sei, er ist seither nicht fröhlich geworden, so groß war sein Schrecken; daß er als Dritter auch gleich bei seinem Auftreten Ängstlichkeit zeigt, bewirkt in erster Linie die Steigerung; 5. nachdem der Ritter Lamprecht am Hause angeklopft hat, steht Leonetta mit einem Monologe auf der Bühne, nach einer ruhigen, verliebten Szene: seine Furcht hat den Höhepunkt erreicht, er hat sich jetzt auch noch vor dem Ritter Lamprecht zu fürchten, und ein Entkommen ist nunmehr rein unmöglich; er bereut, sein Leben so leichtsinnig aufs Spiel gesetzt und diesem Weib vertraut zu haben. Von allen diesen Momenten hat Boccaccio in seiner breiten Darstellung wieder kaum hie und da eine leise Andeutung. Es sind Zutaten des Dramatikers. Über die ganze Partie bis zur Katastrophe hin sind diese Zutaten verstreut, und das wichtigste Moment der Wirkung bildet diese stufenartige Zunahme, die Steigerung.

Eine andere Art wollen wir mit einigen wenigen Beispielen belegen: sie alle haben das Gemeinsame, daß sie das Interesse auf mehrere notwendige Momente der Handlung oder der Personen verteilen wollen, indem eben am Anfang sparsam mit den Motiven verfahren wird, jede weitere Stufe dann aber stärkere aufweist. So haben in Nr. 19 die zwei Weiber mit dem Amice Streit, doch nur mit Worten; dann unter sich: sie bläuen einander selbst durch; dann mit dem Teufel: sie jagen ihn

hinaus. Die Steigerung hält das Interesse wach. Oder etwas modifiziert in Nr. 72: von den Weibern dieses Stückes lernen wir zuerst die Wirtin kennen; sie besitzt noch ein gewisses Maß von Vernunft und ist ziemlich zivilisiert; die 171/2 erscheinende „nachtpeurin" führt schon mehr echt bäurische Reden, und die zuletzt (208/9) erscheinende Frau Gevatterin ist entschieden die dümmste und gröbste, ihre Rede 209—29 zeugt von unverfälschter bäurisch-urwüchsiger Phantasie. Indem so jedes neu auftretende Opfer der List Eulenspiegels mehr Aufmerksamkeit auf sich zieht, als das vorige, wird also auch hier wieder durch geschickte Vermeidung langweiliger Gleichförmigkeit das Interesse beständig rege gehalten. Wieder eine etwas verschiedene Nüance weist ein Fall in Nr. 75 auf (62—98): der erste Bauer hat entdeckt, daß Neidhart das erste Veilchen gefunden und mit seinem Hut zugedeckt hat; er bittet um einen Rat, wie man ihm die Freude zerstören könne; der zweite rät, es auszureißen; der dritte, es auszureißen und dann einen „Waidhoffer an die stat zu seczn".[1] Und wie psychologisch wahr derartige Steigerungen bei Hans Sachs meist sind, mögen uns die Reden der drei Blinden in Nr. 51 zeigen; jeder schildert ihr Elend größer; der erste: Sommer und Winter müssen sie betteln gehen; der zweite: „vnd darzu leyden großen kummer" (32); denn bei den Bauern haben sie es nicht gut; der dritte: in der Stadt gehe es ihnen noch schlimmer. Das Interesse wird so größer sein, als wenn alle drei ihr Elend gleich stark schilderten. Es zeugt auch dies wieder von scharfer Beobachtung bei Hans Sachs; denn naturgemäß sucht jeder den vorigen noch zu überbieten, da auch sie instinktiv fühlen, daß, um die Aufmerksamkeit des Junkers zu erhalten, der zweite stärkere Farben auftragen muß, als der erste, und der dritte, als der zweite.

Nur kurz sei noch darauf hingedeutet, wie Hans Sachs auch in der dramatischen Motivierung die Steigerung mit großem Geschick zu verwerten versteht; nehmen wir zum Beispiel das 83. Stück. Er hat hier die drei Katastrophen in eine Steigerung

---

1) Vgl. auch § 8.

gebracht, und diese Steigerung motiviert er natürlich[1] und zwar durch die immer stärkere Bestrafung des Narren; die Angabe darüber ist in der Quelle ganz allgemein gehalten: das erste Mal: „Die knecht schlugen den narren zu dem sal hinusz", das zweite Mal: „man treib den narren aber zu dem sal hinusz", das dritte Mal: „Daher er es erst gantz verderbt" (also nichts direkt von Strafe). Damit vergleiche man aber das Entsprechende im Spiel: zuerst (108/9) „Friez, der knecht, stöst den narren hinaus"; dann (188/9) „Man schlecht den narren hinaus", und schließlich, beim dritten Mal, wird der Narr hinausgeführt, gebunden und mit Ruten gestrichen. — Oder Steigerung in der Motivierung eines einzigen Geschehnisses, wie in Nr. 82: sie liegt in den Worten des Gevatters, welche die Tat der Gegenfigur zu motivieren haben; 153 ff.: gebt mir Euern Zorn; 167 ff.: laßt Euern Zorn mein eigen sein, und ich werde Euch geben, was Ihr wollt; 179 ff.: gebt mir Euern Zorn, oder Ihr seid mein Todfeind. Durch eine solche Steigerung wird die Motivierung, speziell der letzte Grad, viel stärker.

Und wie die Motivierung, so finden wir mitunter, wenn es am Platze ist, die Darstellung der Reflexe auch bei Nebenfiguren durch eine Steigerung fein gegliedert. Greifen wir der Einfachheit halber wieder auf unser 83. Spiel zurück, und verfolgen wir da die Gestalt des Doktors. In der Quelle heißt es bei der ersten Beleidigung durch den Narren: „Ach lieber got, der gut man schampt sich vnd ward fast rot"; das zweite Mal begnügt sich Pauli mit der Bemerkung: „da ward der gast noch me geschent", und das dritte Mal: „da het er (nämlich der Narr) es erst gantz verderbt". Also hier fand Hans Sachs nicht viel. Er schuf die Steigerung; das erste Mal sagt der Gast gar nichts, Hans Sachs beschränkt sich auf den Bühnenanweis: „Der doctor schembt sich vnd schawt vntersich" (106/7); auf die zweite Verspottung hin beklagt sich der Gast:

> „Ey, sol ich solich schmach red doln,
> Die ich nun zwaymal hab eingnumen?
> Mich rewt schir, das ich rein pin kumen.
> Sol ich das leiden von dem gecken?" (182—5),

läßt sich dann aber durch die Worte des Junkers besänftigen:

1) Vgl. § 13.

„Ja, junckher, ich gleich wolgedenk,
Der nar hab seinr zůngen kain gwalt.
Ich las gleich guet sein der gestalt,
Wen mir der gleich nůr nit mer gschicht.“ (198—201);

das dritte Mal ist der Doktor hoch entrüstet:

„Mich důnckt, mein sey zv vil im haus,
Ich wil gen machen mich hinaůs,
Weil mich der narr dreymal der masen
Mich fretet hat mit meiner nasen.
Mich vertrewst hart solich vexiren.“ (289—93).

Die Steigerung der Leidenschaften im retardierenden Moment [1] ist Hans Sachs ebenfalls nicht unbekannt.

Also es macht sich, wie schon angedeutet, eine aufsteigende Entwicklung geltend, sowohl in der Art der angewendeten Steigerungsformen (einfachere finden wir schon früh, die von größerer dramatischer Wirkung erst in späteren Spielen, wie Nr. 74, Nr. 83, usw.), als auch in der Fertigkeit der Darstellung. So können wir z. B. in Nr. 16, einem Spiele, das ja in gar mancher Hinsicht einen großen Fortschritt bedeutet, sehen, wie Hans Sachs wohl eine Steigerung auf die Katastrophe zu anwendet, aber doch zum großen Teil nur äußerlich, durch die Länge der Reden und Ähnliches; der erste spricht 7 Verse, der zweite 8, der dritte 10; bezeichnenderweise hat schon Boccaccio hier die Steigerung, aber Hans Sachs differenziert noch etwas merklicher. Beim zweiten ist noch die Mahnung, den Arzt zu konsultieren, verstärkend eingefügt, und die Rede des ersten, besonders 127—8, ist im Ausdruck schwächer als in der Quelle, wodurch die zwei folgenden Stufen mehr hervortreten. Also doch schon hier ein offenkundiges, wenngleich noch zaghaftes Bestreben, mit echt dramatischen Mitteln die Wirkung zu erhöhen, das immer erfolgreicher wird.

§ 21. *Wiederholung als technisches Mittel.* In der Wiederholung eines Motivs sieht Hans Sachs einige Male ein dankbares Mittel für bestimmte Wirkungen. Nr. 23, 246 ff. sagt Sophia, sie habe Nicola das Geld nicht zurückgeben können, da sie alle ihre Zeit ihrem Bruder zu widmen gehabt habe; 250 ff. braucht

1) Vgl. § 18.

Nicola die gleiche Ausrede, weil er zu stark beschäftigt gewesen sei, habe er nicht von ihr Abschied nehmen können. So fühlt der Zuschauer eindringlich die Nemesis walten. Ähnlich bei der Wiederholung der Situation 85—7 in den Versen 275 bis 80; oder noch besser in Nr. 53; Hans Sachs hat hier den Inquisitor in der ersten Hälfte des Spieles mit einer gewissen Hoheit umgeben, mit Ehrerbietung behandelt ihn der Kustos, und mit furchtsamster Unterwürfigkeit Simon Wirdt. 238—78 nun macht Clas mitten in dieser ersten großen Situation einen derben Angriff auf diese hoheitsvolle Unantastbarkeit des Geistlichen, verspottet und beschimpft ihn: dies ruft auf die Hauptfigur eine ähnliche Wirkung hervor, wie nachher die Katastrophe, es sind zwei ähnliche Fälle, nur daß der erstere schwächer ist als der zweite; indem Hans Sachs diesen dem Hauptzusammenstoß vorausgeschickt hat, hat er eine Steigerung erreicht, indem dann so der zweite und Hauptschlag in seiner Wirkung gegen den Inquisitor ganz bedeutend erhöht wird. Dieses nämliche technische Mittel hat Hans Sachs auch bei der Verwendung des Überraschungsmotives in Nr. 37 und Nr. 43 mit großem Erfolge angewandt; dort bewirkten auch das Erscheinen des Schülers, resp. des Ritters Lamprecht, und die vorausgehende Angst eine Steigerung auf die Ankunft des Ehemannes.

§ 22. *Das Motiv des Gegensatzes.* Mit dem Motiv des Gegensatzes hat Hans Sachs wie mit kaum einem andern es verstanden, das dramatische Leben zu erhöhen. Einen ganz beträchtlichen Teil der Wirkung verdankt er dieser Art von Technik, die seinen Fastnachtspielen eigentümlich ist, und in seinen übrigen großen Dramen (mit ganz wenigen Ausnahmen, wie etwa dem „Henno“, den aber Hans Sachs wohl nur aus der Prosa (deutsch!) umgedichtet hat) vergebens gesucht wird.

Eine jede Kunst kennt das Motiv des Gegensatzes. Vielleicht in keiner ist die Wirkung durch ihn so sehr bedingt, wie in der dramatischen Poesie, die denn auch eine Fülle von Arten der Gegensätze aufweist. In den Dramen germanischer Dichter scheint die Gegensätzlichkeit bedeutend ausgeprägter zu sein, als zum Beispiel in denen romanischer, und bei den größten am schärfsten und am mannigfaltigsten. Gegensätzlichkeit ist nicht

etwas, was uns erst Kunstregeln lehren müssen. Wenn wir also bei Hans Sachs in seinen Fastnachtspielen eine reich entwickelte Gegensätzlichkeit vorfinden, so bestätigt sich damit nur die Erfahrung, die wir so oft bei ihm machen, daß fast alles dichterisch Bemerkenswerte an ihm ziemlich geradenwegs auf ureigenes Hans Sachssches Denken und Fühlen zurückgeht, und daß wir immer zuletzt erst an kunstmäßige Beeinflussung zu denken haben. Also nicht gründliches Reflektieren bekundet die energisch gespannte Gegensätzlichkeit bei Hans Sachs, nicht ein ästhetisierendes Grübeln und Forschen über das künstlerisch Zweckmäßige und Wirkungsvolle, sondern ein angebornes, gestaltungskräftiges dramatisches Gefühl. Ein nicht unbedeutendes Talent, dem aber Schulung in der höhern Technik fehlt, weil er deren Existenz kaum ahnt.

Es lassen sich in den Fastnachtspielen des Hans Sachs gegen ein Dutzend Arten von Gegensätzlichkeit nachweisen, die in besonders bemerkenswerter Weise hervortreten. Auch die nicht in diesen Abschnitt gehörenden mögen hier der Übersicht wegen genannt werden. Eine nicht unbeträchtliche Rolle spielt einmal die Gegensätzlichkeit zwischen steigender und fallender Handlung zur Erhöhung der Wirkung der Lehre[1]; noch bedeutender sind der Gegensatz zur Erzeugung einer feinen, scharfen Charakteristik[2], und der Gegensatz, der sich in Kontrastfiguren kundgibt[3]; überaus häufig findet sich der Gegensatz, um Komik zu schaffen oder zu erhöhen[4]; ferner nennen wir die beiden technischen Verwendungen des Gegensatzes zur Herstellung eines retardierenden Momentes[5] und die Zuspitzung des Gegensatzes, womit auf diese oder jene technische Weise eine hohe Leidenschaft soll dargestellt werden.[6]

Mit der Gegensätzlichkeit der Szenen (Hans Sachs kennt bekanntlich eine Bezeichnung der Szenen nicht), die vom Dichter oft ungemein kräftig und wirkungsvoll gespannt worden

---

1) Vgl. § 30.
2) Vgl. § 52.
3) Vgl. § 53.
4) Vgl. § 41.
5) Vgl. § 18.
6) Vgl. § 63.

ist, betreten wir wieder mehr den Boden der rein innerlich dramatischen Seite der Fastnachtspiele. Die hier unten zitierten Fälle sollen eine Auswahl von möglichst vielen Schattierungen und Qualitäten sein, weil damit das Bild ein getreueres wird. In dem Stücke „Der jung Kauffman Nicola mit seiner Sophia" (Nr. 23) haben 153—92 Nicola und der Amiee den Plan gefaßt, die Sophia zu überlisten; wenn nun 193—210 Sophia sich mit ihren Prahlereien über ihre Erfolge und ihre Geschicklichkeit breit macht, und auch nachher wieder Nicola in dem Monologe 211—18 seine Hoffnung auf Gelingen des Streiches gegen die Buhlerin ausspricht und verkündet, daß die Falle schon gelegt sei, so wirkt infolge dieser energischen Gegensätzlichkeit der Szenen die Prahlerei der Sophia viel stärker; der Gegensatz zur fallenden Handlung erhöht sich damit.

Kräftig auseinandergehalten sind auch die Gegenfiguren in Nr. 25. Die Szene 165 ff. wirkt ganz besonders im Kontrast zur vorhergehenden; 121 ff. hat der Bauer Argwohn gegen den Gast geäußert; dann aber hat er sich von diesem so täuschen lassen, daß er auf seine Aufforderung hin selbst die ihm vom Gaste gestohlene Kuh auf ihren Wert hin schätzt. Darauf bittet der Kuhdieb den Bauern, die Kuh für ihn in der Stadt zu verkaufen, da er viele Geschäfte zu besorgen habe, indem er in der Stadt Schulden einkassieren müsse; dies verspricht der Bauer getreulich auszuführen. In dem nun folgenden Monolog macht sich der Kuhdieb nach Vermögen lustig über den Narren. Dieser unmittelbar folgende Monolog mit seinem auf die Spitze getriebenen Spotte macht den Gegensatz der beiden Situationen zu einem lebhaft gespannten. Hans Sachs liebt es in solchen Fällen, auf beiden Seiten so weit zu gehen, wie es die Wahrscheinlichkeit nur erlaubt, und in humorvollem Übermute streift er dann oft hart ans Groteske. Ein Fall aus Nr. 27: 193—244 haben die zwei Knechte böse Reden wieder ihren Herrn geführt und beschlossen, ihm davonzulaufen. Wenn dann 245 ff. der Junker auftritt mit dem Monologe:

> „Ich hab sehr willig reisig Knecht;
> Bald ich hab etwas außgespecht,
> Sinds drauff wie ein Aer auff ein Hennen" (245—7),

so wird durch die damit hergestellte schroffe Gegensätzlichkeit belebende Spannung auf den Austrag dieses Kontrastes erzeugt.

In Nr. 32 findet sich gleich zu Anfang ein treffliches Beispiel von Gegensatz der Szenen, wodurch die beiden Kontrastfiguren schon jetzt einander schroff gegenübergestellt werden; 1—20 und 21—68 leiten Spieler und Gegenspieler zusammen ein, in getrennten Auftritten. Diese Gegensätzlichkeit bildet ein einleitendes Moment; je schärfer die Gegensätzlichkeit, desto besser die Einleitung. Schon durch das erste Wort der zwei Szenen tritt das Kontrastierende der Situationen hervor; 1 beginnt „Das glück hat mir gewo̊llet wol"; die zweite „Ach weh, weh, meins hartseling Lebens" (21): der eine ist freudig, der andere unzufrieden; Hans Sachs liebt es, mit den ersten Worten auf die Stimmung, in der das Kommende gesprochen wird, hinzudeuten und auch sonst gleich entschieden an das Thema heranzutreten. Simplicius freut sich also, daß er im Besitz des Geldes ist, und der Dichter malt diese Freude breit aus, indem er sie mit realistischen Zugaben ausstattet. Um nun dieses Kapital gesichert zu wissen, will er es zu Lux Reichenburger bringen, und er nennt ihn ahnungslos den „Stadthafft Man"; also heiter und arglos eilt er zu seinem Gegenspieler; dieser selbst ist von Hans Sachs fein ausgearbeitet, besonders in der nun folgenden Szene. Er ist der typische Geizhals [1], und neben ihn ist seine gleichgeartete Frau gestellt, eine Zugabe des Hans Sachs; sie ist nicht weniger geizig und habgierig als ihr Mann, was den Gegensatz der Szene erhöht. Wir finden da eine breite, detaillierte Darstellung; es ist der Gegensatz zwischen Lamm und Wolf. Der eine hat Geld, der andere will solches; der erste ist der „einfeltig" genannt, und wir haben ihn als solchen kennen gelernt; der zweite ist „böswillig und voller schalkhait".[2] Die Szene sodann in Nr. 41 — sie ist von Hans Sachs eingefügt — in der die beiden Bauern uns mitteilen, daß der Diebstahl des Bachens gelungen sei, ihre Freude darüber äußern und von weiterer Täuschung des Geizhalses sprechen (109—22), und die folgende Szene, in der Hermann Doll ihnen den Diebstahl des Bachens erzählt, stehen im Gegensatz zueinander, und es wird damit weiteres dramatisches Leben ins Spiel hineingebracht. Der Gegensatz wird auf der Seite 123 ff. noch verschärft durch

1) Vgl. § 52.

2) Österley, S. 303.

den von Cuntz Droll geäußerten Verdacht, Doll werde den Bachen der Striegel Christen geschenkt haben, während die dazu veranlassende Andeutung bei Boccaccio erst später folgt. Nr. 43: Hans Sachs läßt den Ritter Lamprecht nicht gleich nach der ersten Unterhaltung zwischen Leonetta und der Frau auftreten; zuerst spricht Leonetta seine ängstlichen Gedanken aus, und während die Frau ihm die Geschenke vorweist, die sie für ihn angefertigt, tritt nun eine vollkommene Beruhigung ein. Natürlich nur in ihm, während Hans Sachs die günstige Gelegenheit benutzt und, während der kurzen Abwesenheit der beiden Liebenden, durch die Rede der Magd die vorbereitende Furcht weiterhin wirken läßt: indem hier eine (auch durch die Furcht der Magd in ihrem Monologe 87—89 hervorgehobene) Beruhigung Leonettas eintritt, wirkt dann durch die Gegensätzlichkeit der Szene seine Angst im folgenden Monolog stärker, indem sie sich in ihrer ganzen Leidenschaftlichkeit bemerkbar macht. Nr. 49: Durch die Gegensätzlichkeit in den Reden der Frau an den Mann und den Nachbar und ihrem in den Monologen sich enthüllenden wahren Charakter tritt ihre Bösartigkeit, der Kontrast ihres Wesens und Handelns zu dem des Mannes ans Licht, was dem innern Leben sehr förderlich ist. Dem Manne wirft sie beständig Faulheit vor; gleich wie sie auftritt und die beiden Männer beieinander sieht, fährt sie sie an, was sie denn zu tun hätten, sie glaube, sie halten Rat, wohin sie heut Abend zum Wein gehen wollen; beide seien „Stůdt faul" (136 ff.). Als der Mann bemerkt, sie solle nur guter Dinge sein, keine Arbeit wolle er scheuen, da wirft sie ihm vor, wie sie ohne ihr Heiratsgut es zu gar nichts gebracht hätten; ein Bettlerleben täten sie beide führen, und ihm behage das schon (158 ff.), er sei liederlich in Geschäften und Leben (164 ff.), und so geht's weiter, obschon sich der Mann stets zu verteidigen weiß. 201—17 aber sehen wir das Weib mit einem Monolog auf der Bühne, da spricht sie sich mit zynischer Offenheit aus:

„Wo ist aber Narr mein dropff hin?
Wenn ich jm ob dem halß nit bin,
So sticht er warlich keinen Bern.
Wiewol ich selb nit erbet gern,
So treib ich jn dest fester ahn,
Darbey ich mag spacieren gahn.

Ich bin erst in der kuchen gsessen,
Hab fünff eyer auß eim schmaltz gessen,
Darzu truncken zwey seidel Wein.
Zu mittag trag ich meim Mann rein
Ein suppen vnd ein Hebren brey,
Da muß er auch beleiben bey,
Mein schelten fürchten vnd mein zorn.
Das ist der zaum vnd auch die sporn.
Darmit hab ich gewenht mein Man.
Also muß man dem tuche than;
Wan es möcht sunst sein farb verlirn."

Der Mann tritt auf; ihre ersten Worte sind: „Wo gehst du nar heudt vmb spacirn?" (218). Und wiederum in ihrem Monologe 289—96, als sie „den Narren ihren Mann" hier nicht findet, berichtet sie uns, sie sei „ein stundt gewest auß dem Hauß" und habe ein paar „seidlein" Wein getrunken. Wir finden also auch hier, ganz von Hans Sachs hergestellt, eine ungemein wirksame, straff gespannte Szenengegensätzlichkeit. Nr. 53: Clas schleudert 248—78 dem Inquisitor die verächtlichsten Ausdrücke ins Gesicht und verhöhnt ihn. Dadurch wird ein Gegensatz zur folgenden Szene zwischen Inquisitor und dem blöden, furchtsamen Simon geschaffen, dessen dramatisch wichtige Furcht und Einfalt treten mehr hervor.

So erblicken wir denn beim Szenengegensatz eine reiche Verschiedenheit der Motive. Da sind zwei gegensätzliche Szenen geschaffen, um durch den Kontrast zwischen den Figuren den Gegensatz zur fallenden Handlung zu erhöhen (vgl. Nr. 25); dort, um das übermütige Freveln der einen Figur mehr hervortreten zu lassen, wodurch dann der Umschlag der Handlung nicht nur verdienter, sondern auch unerwarteter kommt (vgl. Nr. 49); oder es wird dadurch bei der einen Figur eine Stimmung hervorgehoben, die weniger für diese Figur selbst bedeutend ist, als daß sie, allgemein vorbereitend, den Zusammenstoß mit der gegenwirkenden Figur verschärfen soll (vgl. Nr. 43); dann wird durch größere Kontrastierung der Stimmungen eine dramatisch wichtige Stimmung der Hauptfigur mehr hervorgehoben (vgl. Nr. 41); oder, der kompliziertere Fall gegenüber dem letztern, durch Erzeugung des Szenenkontrastes treten für die Handlung sehr wichtige Eigenschaften der einen der beiden

Figuren mehr hervor, was wiederum erst als Kontrastwirkung auf die Hauptfigur seine hauptsächliche Bedeutung hat (vgl. Nr. 53); es werden ferner damit in der Einleitung die beiden Gegenfiguren in ihrer größern Gegensätzlichkeit uns deutlich gemacht (vgl. Nr. 32); oder es wird im Laufe der Handlung irgendwo die Spannung vergrößert und der Abstand zwischen beiden Figuren erweitert (vgl. Nr. 23); oder endlich durch Schaffung energischer Gegensätzlichkeit zweier Szenen beim Zuschauer starke Spannung erzeugt (vgl. Nr. 27). Es ließen sich noch sehr viele Beispiele anführen; auch solche von weiteren Schattierungen. Gegensatz zwischen Spiel und Gegenspiel ist es meistens, und welche Wichtigkeit eine solche Gegensätzlichkeit für das innere Leben im Drama hat, ist unschwer einzusehen. In unzähligen Fällen ist der Gegensatz erst von Hans Sachs hergestellt worden durch Einfügung verschiedenster Momente (wie Schaffung gegensätzlicher Charakterzüge, Darstellung gegensätzlicher Reflexe an geeigneter Stelle, usw.); noch häufiger nur verstärkt dargestellt (verstärkt nur auf der einen oder auf beiden Seiten).

Auch den Gegensatz in der einfachen Situation kennt Hans Sachs wohl. Ein Beispiel möge hier genügen. In Nr. 64 tritt die Mutter 63 auf und ermahnt eindringlich ihre Tochter, durch liebevolle Behandlung die Besserung ihres Mannes zu versuchen. Breit schildert sie, wie die Tochter es machen solle, und wie sie selbst es mit ihrem Manne angestellt habe, und malt dieses Bild bis in Einzelheiten hinein aus. So wird ein Gegensatz geschaffen zwischen diesem gewünschten Zustand und der Wirklichkeit, wodurch diese letztere in eine schärfere Beleuchtung tritt. Damit wird hier das dramatische Leben, aber auch die ganze steigende Handlung in ihrer Wirkung erhöht.

Ein Beispiel von Gegensatz, der eintritt, um den Kontrast hervorzuheben, möge genügen. In Nr. 83 rühmt der Junker die Trefflichkeit des erwarteten Gastes:

„Der kůnstlichst man im deutschen land
Paide mit můnd vnd auch mit hand,
Ist ain doctor der arzeney,
Auch kůnstlich in der alchamey,
Artlich aůf allem saitenspiel.
Auch růnd mit schiesen zv dem ziel,

Zv dem waid werck kan er auch wol
Vnd was ein hoffman künden sol,
Kan, was gehört zv ernst vnd schimpf
Vnd als höfflich mit feinem glimpf,
Ist angnem pey fuersten vnd herren,
Paide pey nahet vnd den ferren,
Helt sich gancz wol pey idermon;
In sicht doch nymant darfüer on.“ (3—16);

er will nur von „artlichen Künsten“ mit ihm reden und betont ganz besonders, daß man den Gast ehren und wohl halten solle, und Knecht Fritz verstärkt diesen Gedanken, indem er breit hervorhebt (26—33), wie er den Junker sorglich bedienen und ihm in allem willfährig sein wolle. So tritt dann das Benehmen des Narren umsomehr hervor, durch welchen verstärkten Kontrast mehr dramatisches Leben erzeugt wird, indem die Reflexe, die sein Betragen in den andern wachruft, von Hans Sachs nun um so leidenschaftlicher dargestellt werden können.

Ebenfalls eine Gegensätzlichkeit finden wir in der kontrastierenden Zuspitzung beim Zusammenstoß. Nr. 37, 56 spricht die Frau gerade noch einmal aus, ihr Mann komme nicht vor Nacht heim: da läutet es. In Nr. 57 will sich die Frau 315/6 mit einem Messer selbst den Tod geben vor Verzweiflung über die unerwartete Ankunft ihres Mannes; von einer so hohen seelischen Erregung findet sich in der Quelle nichts. Indem in Nr. 61 die Frau, nachdem sie schon 77 ff. von neuem unzweideutig ihren festen Willen, dem Buhler kein Gehör zu schenken, kundgetan hat, unmittelbar vor dem Auftreten der Kupplerin und der Szene, da es dieser dennoch gelingt, sie zum Buhlen zu verführen, noch einmal meldet, sie wolle, und sollte auch der Buhle „von senen sterben“, ihrem Ehemann treu bleiben, wird die Katastrophe zugespitzt.

Derartige Fälle finden sich fast in jedem Spiel.

Weitaus die wichtigste und bedeutungsvollste Gegensätzlichkeit finden wir aber zwischen der steigenden und der fallenden Handlung. Nicht nur setzt ein solcher Gegensatz eine ziemlich genaue Einheit und Konzentrierung der Handlung voraus, sondern sie ist auch vor anderem ungemein befähigt, das dramatische Leben zu erhöhen. Es scheint uns methodisch richtig, hier zunächst eine Betrachtung der einzelnen Spiele, vom Stand-

punkt der Gegensätzlichkeit zwischen steigender und fallender Handlung aus, folgen zu lassen. Nicht nur wegen des dramatischen Wertes dieser Gegensätzlichkeit, sondern auch der verschiedenen Ausblicke in die Fähigkeit und die Schaffensweise unseres Dichters wegen, dünkt es uns angebracht zu sein, die Untersuchung sämtlicher Spiele auf ihre Gegensätzlichkeit hin hier folgen zu lassen. Dabei wird es sich natürlich nur darum handeln, das Hauptsächlichste zu bieten und weniger wichtige oder etwas abseits liegende Erscheinungen allein beim Sammeln der Resultate heranzuziehen. Wenn irgendwo, so kann es sich gewiß hier nur um diejenigen Spiele handeln, bei denen mit einiger Sicherheit die Quellen nach dem heutigen Stande der Forschung als bekannt gelten dürfen.

Nr. 16. Die zwei Hälften dieses Stückes stellen dar den geizigen Kargas und den für seinen Geiz bestraften Kargas; der Umschwung wird bewerkstelligt durch das Täuschungsmittel der drei Bauern. Boccaccio hat den geizigen Charakter Calandrinos nicht übermäßig hervorgehoben; Calandrin erscheint uns im Decamerone mehr als der nicht gerade übermäßig Pfiffige, mit dem alle Welt ihr Gespötte hat, und wenn Steinhöwel S. 558, 3 steht: „Daz sy Cal. große geytigkeit also betrogen hetten“, so will offenbar Boccaccio mit dem nur die subjektive Ansicht Nellos, Brunos und Buffelmachos, bei diesem speziellen Falle, wiedergeben. Hans Sachs hat aus verschiedenen Gründen es für gut befunden, den Kargas zum notorischen Geizhals zu machen.[1] Je intensiver er das tut, umsomehr erhöht er durch vermehrte Gegensätzlichkeit das dramatische Leben. Schon vor seinem ersten Auftreten werden wir durch den Bauern Hans auf den geizigen Charakter des Kargas aufmerksam gemacht; er rät davon ab, den Kargas um die Bezahlung eines Zechgelages zu bitten, den „Jüden“, der sein Geld so genau einschließe, daß niemand etwas davon habe, und härter sei, denn ein Stein. Kargas kommt und entpuppt sich schon durch seine ersten Worte als der argwöhnische Geizhals: er begrüßt die Nachbarn und fragt dann gleich, auf was sie „Alldrey hie l a w r e n“, was sie für einen e n g e n Rat

1) Vgl. §§ 6, 30, 52.

halten. Auf die Bemerkung des Bauern Merten hin, sie hätten eine Bitte an ihn und hofften nicht, daß er sie abschlagen werde, drückt er sich vorsichtig aus: wenn es ihn gut dünke, so werde er willfahren (49); und dann, nachdem Merten die Bitte ausgesprochen, folgt gleich die entschiedene Abweisung (58 ff.): „Ihr dürfft euch frewen nichts mit mir, /Weyl mir Gott geben hat das Glück"; und er packt nun aus, wie sie ihm früher auch nichts gegeben hätten, usw. Es folgt noch einmal die Bitte Mertens, um ein paar Gulden „ins Gloch" (70—5); aber nicht einen „Haller" will er ihnen schenken; er schilt sie — ein feiner Zug — Schlemmer und Wirtshaushocker, schlechte „Kindsveter" (76—83), und begleitet von den Verwünschungen des Bauern Hans tritt er ab.[1] In 47 Versen also wird Kargas als ein Geizhals geschildert, wie er ärger nicht sein könnte, nachdem schon vorher im Dialoge drastisch sein Geiz dargestellt worden ist. Hans Sachs will sagen: seht, so sieht Kargas aus vor dem Wendepunkt der Handlung. Wie durch die Hervorhebung des äußerst geizigen Charakters erhöht Hans Sachs die Gegensätzlichkeit auch durch die breite Darstellung der Situationen, und indem er des Kargas Charakter im heftigen Widerspruch mit seinen drei Nachbarn, den Gegenspielern, auf der Bühne vorführt. Damit hat der Dichter diese erste Situation vollkommen auf die Höhe der zweiten gebracht; er hat also im Grunde die Gegensätzlichkeit damit geschaffen, daß er die Situation vor dem Umschlag der Handlung in ihrer Gegensätzlichkeit zur zweiten schuf. Wir bewundern die Fülle dramatischen Lebens, die wir hier antreffen. Im Unterschied zu früheren Spielen, und auch besonders zu seiner Quelle, sind es hier nicht mehr einfach Personen, die irgend einen Streich spielen, ohne daß damit ein höherer Zweck verfolgt werden soll, und nicht mehr nur die Phrase ist es, die hier dominiert, sondern wir haben endlich einmal Handlung. Die Gegensätzlichkeit ist nicht mehr so geschraubt und ausschließlich in Theoremen bestehend, wie in den ersten Spielen; zum ersten Male sehen wir hier eine einzige wirkliche Handlung, entspringend aus einem bewegten Innern, aufsteigen nach einem Höhepunkt, und zugleich diese Hälfte in

---

1) Vgl. § 30.

belebende Gegensätzlichkeit zur fallenden Handlung gestellt. Und was die Wirkung dieser Gegensätzlichkeit auf das dramatische Leben hin noch erhöht, ist, daß Steigen und Fallen der Handlung in den Partien, in denen sie einen merklichen Einfluß ihrer Nähe spüren lassen, ihn geltend machen in einer ganz bedeutend gesteigerten Leidenschaftlichkeit der Gefühle: man beachte die Figuren der drei Bauern in der ersten Partie. Energisch strebt die Handlung vorwärts. Wenn auch noch Breiten vorhanden sind, wie etwa die zweite Situation, so können wir doch mit Genugtuung wahrnehmen, wie Hans Sachs schon überall mit gesundem Blick alles, was nicht direkt zur Handlung gehört, wegläßt. Wo wir nur hinschauen, sehen wir Anfänge zur Meisterschaft. Es ist sehr naheliegend, anzunehmen, daß hier die Darstellungsweise Boccaccios fördernd gewirkt hat. Nr. 19. Bei allen Schwächen, die diesem 19. Spiel anhaften, dürfen wir nicht verkennen, welche große Anstrengungen Hans Sachs gemacht hat, es voll Leben zu gestalten. In der Quelle wird der Mann durch einen Trunk zu Ehren des Johannes vom Teufel befreit, und Zweck der Erzählung ist auch, die Entstehung von „Johans segen“ zu berichten. Hier läßt Hans Sachs den Kaufmann mit dem Teufel einen Pakt abschließen, worin die neue Bestimmung getroffen ist, der Kaufmann müsse an aller Ware, die er kaufe oder verkaufe, gewinnen; und nun läßt ihn Hans Sachs auf den Rat des Amice „zwei alte pöse weib“ kaufen, die

> „Hőgret vnd pucklet sint von leib,
> Gerunzelt, ghrumpffen vnd vngschaffen,
> Muerret vnd munckisch gleich den affen.“ (93—6),

eine unverkäufliche Ware. Diese Änderung ist so bedeutend, daß man in Versuchung kommen könnte, anzunehmen, Hans Sachs habe zum mindesten neben Pauli DXXII noch eine Quelle gehabt. Aber eine weitere Überlegung läßt eine solche feste Ansicht nicht aufkommen; es ist klar, daß eine Änderung eines so wichtigen Teiles der Erzählung, zumal auf die derartige Weise, wie hier im Spiel, fast nur aus dramentechnischen Gründen erfolgen kann; es stimmen auch alle mir bekannten Versionen der Erzählung [1] mit Pauli überein, d. h. sie berichten,

---

1) Vgl. Germ. 36, 12 Anm.

wie eine Person durch den Trunk zu Ehren des Johannes trotz einem Pakte dem Teufel entgeht; und da nun keine dramatische Bearbeitung des Stoffes vor Hans Sachs zu existieren scheint, haben wir keine Berechtigung, neben Pauli noch eine zweite Quelle anzunehmen. Daß Hans Sachs die Version, wie sie Pauli uns bietet, gekannt hat, können wir aus dem Umstand ersehen, daß er im Monat vorher in einem Meistergesang[1] genau nach Pauli verfuhr. Also diese ganze Umgestaltung rührt wohl von Hans Sachs her, um das Spiel lebendiger zu machen. Er fühlte, daß das Motiv mit dem Trunk in einer Erzählung ganz gut am Platze sei, nicht aber in einem Spiel. Diesem Wollen entspricht jedoch nicht das Können! Äußerlich hat Hans Sachs gewiß das Stück lebendiger gestaltet, indem er das Trunkmotiv durch das der alten Weiber[2] ersetzte, aber inneres, dramatisches Leben schafft er nicht. Indem er die Weiber einführte als Mittel, den Teufel zu verjagen, mußte er zur gehörigen Motivierung uns die Weiber vor ihrem Zusammenstoß mit dem Teufel vorführen, und das hat er auch mit vieler Liebe, und daher mit viel Leben und komischen Zügen, getan, aber der dramatisch wirkungsvollen Entwicklung der Handlung ist so nicht gedient; denn die Weiber haben damit wenig zu tun, sie sind ein bloßes Mittel, den Konflikt der beiden gegenwirkenden Figuren, Kaufmann und Teufel, zum gewünschten Austrag zu bringen. An einer Stelle, wo auch eine Zeitpause ausgefüllt werden muß, teilt uns der Teufel in aller Kürze mit (113—20), daß er jetzt den Kaufmann, gemäß dem Vertrage, holen werde, da die zehn Jahre herum seien. Dies tut er aber viel zu früh vor dem Konflikt, als daß damit irgend welche Wirkung erzeugt würde in Beziehung auf Gegensätzlichkeit. Und auch auf der andern Seite: alle Reden des Kaufmanns und des Amice haben vornehmlich den Zweck, zu motivieren, warum die Weiber auf die Bühne gebracht und dem Teufel gegenübergestellt werden, statt daß umgekehrt die Weiber auf ihre Aufgabe, als Mittel zu dienen, den Kaufmann vor dem drohenden Verderben zu bewahren, oder, dramatisch gesprochen, einen tragisch endenden

1) Goedeke-Tittmann, Hans Sachs, I, 287ff.

2) Altes Motiv? Und durch Nr. 18 beeinflußt?

Konflikt abzuwenden, beschränkt würden. Die Dinge, die im Innern des Kaufmanns vor sich gehen müssen, werden so kurz als möglich abgetan, nur was unbedingt zum Verständnis nötig ist, wird gebracht. Hans Sachs ist noch nicht genügend Herr des Stoffes; dieser Lieblingsfiguren wegen läßt er den ursprünglichen Konflikt zu stark in den Hintergrund treten; statt Spiel und Gegenspiel mit psychologischer Motivierung und etwa einer durch Steigerung erreichten Zuspitzung der Verhältnisse zum Zusammenstoß zu führen, läßt er dies alles unbeachtet und verlegt sich zu sehr auf die Ausmalung eines Konfliktes, der wohl den Gegensatz zwischen Spiel und Gegenspiel zu Ende führt, aber an dem auf der einen Seite Personen, die für die Entwicklung der Handlung nur von sekundärer Bedeutung sind, als Mittel und Werkzeug der einen Partei, ausschließlich sich beteiligen. Wir finden also, sobald die Struktur des Spieles etwas komplizierter ist, noch nicht diesen konsequenten Aufbau der Handlung, wie in den spätern Spielen: Hans Sachs hat noch nicht die klare Übersicht über den Stoff, wie in seiner Blüteperiode. Die Gegensätzlichkeit der Situationen vor und nach dem Konflikt ist hier noch schwach und wenig wirkungsvoll, weil zu wenig auf das Innere der dramatisch möglichen Hauptpersonen konzentriert, und so kommt naturgemäß Hans Sachs auch nicht in Versuchung, stärkere Reflexe darzustellen. Die Lust, das äußere Leben zu schildern, hindert hier den Dichter, in die Tiefe des Gemütes zu dringen. Alle Gegensätzlichkeit beim Kaufmann beschränkt sich denn auf die Reden 58—65, 68—82 einerseits und 291—324 anderseits; die Not des Kaufmanns in der ersten Situation und die Freude in der zweiten sind von Hans Sachs eigentlich kaum leidenschaftlicher dargestellt worden, als die Quelle es aufweist, nur sind diese Gefühle hier etwas breiter geschildert. Der Konflikt verläuft viel sachter und friedlicher, als bei Pauli, was die belebende Gegensätzlichkeit der Situationen ganz erheblich schwächen muß. Dramatisch ist es von großem Nachteil, daß Hans Sachs den dummen Teufel eigentlich beim ersten Handaufheben fliehen läßt; wenn bei Pauli der Teufel den Mann zuerst fürchterlich traktiert und dann halb tot liegen läßt, so ist das ein vortrefflicher Beweis von der Leidenschaftlichkeit des Konfliktes, aus-

dem der Mann, so gut wie bei Hans Sachs, als Sieger hervorgeht; und je schärfer der Konflikt, um so größer die Gegensätzlichkeit der Situationen, also auch das dramatische Leben. Hans Sachs rechnete falsch, wenn er meinte, mit seiner Änderung den Sieg des Mannes eklatanter zu machen; nur scheinbar ist das der Fall, denn die Hitze des Kampfes ist mit bestimmend für die Größe des Sieges. Dramatisch ist die Macht des Konfliktes in erster Linie wenn nicht ausschließlich von Einfluß auf die zweite Situation; denn eine gegensätzliche erste Situation soll ja nur den Konflikt verschärfen, d. h. das Vorhandensein einer Disposition zu einem solchen nachweisen und vor Augen führen. Nr. 23. Die ziemlich wechselvolle Handlung gestattete nur eine knappe Darstellung, sollte sie in den Rahmen eines Fastnachtspieles eingeführt werden. Das mag ein Grund sein, warum die Gegensätzlichkeit nicht recht zutage tritt. Sie ist hier eigentlich doppelt vertreten, und beide Hauptfiguren ragen ziemlich gleich stark hervor, Nicola spricht 137 Verse, Sophia 129. Die Figur Sophias ist aber dramatisch unstreitig besser geraten als die Nicolas. Die in der Zeichnung dieser Figur enthaltene Gegensätzlichkeit besteht fast nur in der dramatischen Darstellung von schon in der Quelle vorhandenen Motiven; 147—52 und 155—72 klagt er, und dem steht 311—32 gegenüber. Bei Sophia sind beide Arten von Gefühlen leidenschaftlicher. Schon 73—84 rühmt sie ihre Geschicklichkeit; sie ist ihrer Sache sicher und meint den Raub schon in den Händen zu haben. Und auch nachdem es ihr das erste Mal gelungen ist, tritt sie wieder prahlend auf; es zeigt sich hier schon eine Benutzung zweier Höhepunkte als Steigerungsmotive: ihr erster Sieg hat in ihr das Gefühl der Überlegenheit, fast eine unfehlbare Siegesgewißheit gezeitigt; aber dieses Motiv ist noch nicht nach Kräften ausgenützt.[1] Sie rühmt sich, den Kaufmann „ausgebadet" zu haben, wie sie es früher mit manchen schon gemacht habe. Diese Prahlereien 193—7 und 204—10 stechen sehr von den benachbarten Szenen ab und werden dadurch in ihrer Wirkung erhöht.[2] 229—34 geriert sich die Betrügerin, als seien die Güter Nicolas schon die

1) Vgl. § 20.

2) Vgl. § 22, S. 111.

ihren; an ein Entgehen der Beute denkt sie nicht im entferntesten. Wie 239 Nicola auftritt, spricht sie verächtlich vor sich hin: „da kumbt gleich der einfeltig knab" (238); sie fühlt sich mit ihrer Listigkeit himmelhoch über dem Gegner erhaben. Das sind alles Zutaten Hans Sachsens, und sie bewirken, daß der Umschwung im Innern der Sophia viel leidenschaftlicher wird. Die zweite Situation ist vom Dichter uns anschaulich vor Augen geführt; mit wilden Rachegedanken verläßt die Buhlerin die Bühne; sie spricht ihre Enttäuschung offen aus (259—62). Wenn also auch die Handlung selbst beide Figuren gleich stark in den Vordergrund stellt, und beide so ziemlich gleich fähig sind, dramatisch verwendet zu werden, so hat dem Dichter die Figur der Buhlerin mehr Interesse abgelockt; didaktische Motive werden mit von Einfluß gewesen sein[1]; aber nicht allein; denn diese allein bewirken nicht dramatisches Leben in einer Figur. Unseren Dichter reizen eben Gestalten, die, wie Sophia, durch List und Gewandtheit hervorragen, die durch ihr Handeln Beweglichkeit verraten, und die Liebe des Dichters zu einer dramatischen Figur ist der erste Schritt zur Vertiefung in das Psychologische, also auch zur Hebung der Leidenschaftlichkeit der Seelenzustände. Demnach kann bei Hans Sachs die Stärke des durch Gegensätzlichkeit der Situationen erzeugten dramatischen Lebens auch abhängig sein vom Maß der Vorliebe, die er für eine bestimmte Gattung von Menschen hegt; denn Hans Sachs ist ein Dichter von stark pulsierenden Gefühlen, die leicht einmal die Herrschaft gewinnen können. Nr. 24. Von Gegensätzlichkeit der Situationen, die das dramatische Leben erhöhen, ist hier so viel wie nichts vorhanden. Bei Pauli war der Konflikt entstanden infolge einer wirklichen Beleidigung durch den „Gouckölman", die allerdings eine Wahrheit war. Der Lehre schadete es, wenn derjenige, der eine „Wahrheit" gesprochen, auch nur im geringsten im Unrecht war. Darum änderte Hans Sachs. Damit ist aber eine intensivere dramatisch belebende Gegensätzlichkeit der Situationen von vornherein unmöglich. Hans Sachs wollte weniger ein Spiel, als eine Lehre bieten.[2]

1) Vgl. § 30.
2) Vgl. § 28.

Nr. 25. Wenn es sich bei der Dramatisierung des Stoffes, der hier bearbeitet ist, darum handeln soll, die Gegensätzlichkeit der Situationen zu verschärfen, so wird der dramatische Dichter zuerst an die Person des Bauern denken; er ist das Objekt, an dem die Gegensätzlichkeit am wirkungsvollsten zum Ausdruck gelangt. Das Ziel, die beiden Situationen, infolge der Tat der Gegenfigur, möglichst weit voneinander abstehen zu lassen, hat Hans Sachs auf verschiedene Weise erreicht. Es ist selbstverständlich, daß er uns vor allem die Situationen selbst deutlich zum Bewußtsein führt. Den Bauern im Besitz seiner Kuh, im wirklichen und im vermeintlichen, erblicken wir in meist von Hans Sachs geschaffenen Szenen vor uns auf der Bühne. In der Quelle ist es schon mit der Einleitung ganz anders beschaffen, als hier im Spiel: dort werden wir mit dem „abenteurer“ bekannt gemacht, wann er gelebt, und wie er viel Streiche verübt habe, wovon einer berichtet werden solle; natürlich mußte für den Darsteller einer Erzählung die Person des Kuhdiebs von größerem Interesse sein, als der Bauer, während umgekehrt für den dramatischen Dichter die Figur, in deren Seele die wichtigen Reflexe durch die Handlung entstehen, in der der Umschwung sichtbar wird, von unvergleichlich höherer Wichtigkeit sein muß, überall, wo die Handlung in einer Änderung der Situation vor dem Höhepunkt besteht. Der Meistergesang vom 23. Februar 1542[1] folgt denn auch Pauli, indem Hans Sachs dort anhebt, daß da und da ein Dieb bei einem Bauern zu Herberg gelegen habe, während im Schwank vom 11. Dezember 1557[2], also sieben Jahre nach dem Fastnachtspiel, die Geschichte mit der Beschreibung beginnt, analog dem Fastnachtspiele, das natürlich hierin dem Schwank als Quelle gedient hat. Die Szenen nach der Einleitung haben meist ihr Entsprechendes in der Quelle, oft freilich nur in Andeutungen; sie sind aber von Hans Sachs mit großer Liebe dargestellt und mit bestimmter Absicht in ihrer Wirkung verstärkt worden; Hans Sachs bezweckt damit in erster Linie Erhöhung der Gegensätzlichkeit der zweiten Situation. Der Bauer als Besitzer der Kuh wird uns nicht nur ganz allgemein als solcher genannt, sondern

1) Goetze-Drescher, Fab. Nr. 145, 3ff.

2) Goetze, Fab. I, Nr. 186, 3ff.

wir nehmen auch noch wahr, daß der Besitz für den Bauern nicht nur seine materielle, sondern auch seine psychische Bedeutung hat: er hängt mit großer Liebe an dem Tiere; wir hören im Gespräch zwischen Bauer und Tochter fürsorgliche Reden über die Kuh; 8 ff. will Greschel in den Stall und der Kuh die Süd geben und dann ihnen selbst das Essen bereiten; 30 ff. ermahnt der Bauer die Tochter, ihrer Kuh fleißig zu warten, mit Streuen und mit Misten, und ihr das Futter zur rechten Zeit zu geben. Auch auf andere Weise ist die Wichtigkeit des Besitzes der Kuh für den Bauern noch mehr betont: die Bauersleute haben zu leben von den Erträgnissen der Kuh, teils natürlich direkt, teils indem sie „kess, Milch, Schmaltz" auf den Markt bringen (1 ff.), und daher liegt dem Bauern sehr daran, daß sie viel Milch gibt (33). Der Bauer ist arm, kann seine Schulden wohl kaum bezahlen; denn er muß am andern Morgen in die Stadt vor Gericht, da ihn der Zinsherr „umb schult anspricht"; darum heißt es hier auch nicht wie bei Pauli, er habe eine „feyszte" Kuh im Stall; und nicht ohne Grund vermutet auch der Vater (38), als der Kuhdieb von außen anklopft, es werde der „Landbůtel" sein. Es sieht ärmlich aus in der Hütte; denn 82 ff. muß der Kuhdieb, als er um Mitternacht heimlich hereinschleicht, um zu sehen, was etwa zu stehlen sei, zu seinem Bedauern wahrnehmen, daß ihm hier alle seine Kunst nichts nütze!

„Ich findt all ecken lehr vnd ődt;
Der Haußrath ist rusig vnd schnődt;
Das bethgwandt ist nur hew vnd stro;
Was ich außschleich all winkel do
Hin vnd wider, bin ich gleych jrr,
Find weder Zin noch Silber geschier,
Weder Kupffer, Gelt, noch Kleider.
Hierinn wonet fraw Armut leider,
Findt nichts hin, denn ein alte Kw." (83—91).

Das sind alles Momente, die bei einem Verluste der Kuh die seelischen Erregungen viel leidenschaftlicher gestalten werden, infolge der dadurch erzeugten größern Gegensätzlichkeit. Man beachte dann die Freude, welche die dem Bauern vom Dichter beigegebene Gegenfigur der Tochter auf den morgigen Jahrmarkt hegt 24 ff., 76 ff.; der Vater verspricht ihr, morgen das Erbetene zu kaufen (30 ff.). Mehr den komischen

Gegensatz vermehrt dann Hans Sachs, wenn er 137 ff. den Kuhdieb den Bauern auffordern läßt, sich die Kuh einmal zu besehen, da sich der Bauer besser darauf verstehe, als er, und 146 ff. der Kuhdieb den andern bittet, die Kuh zu schätzen, „Was die Kw sey bey leyffig wert“, wo die Quelle von beidem nichts hat; aber auch das dramatische Leben erfährt dadurch eine Erhöhung, indem so der höchste Grad der Arglosigkeit, also des Unvorbereitetseins des Bauern, uns anschaulich gemacht wird. Auch Vers 107 wirkt nach dieser Richtung hin. Direkt vor dem Ausbruch des offenen Konfliktes singt dann der Bauer noch ein Loblied auf den Kuhdieb, den „Kostfreyen Man“, für den er ihn zuerst gar nicht ansah; er meint, jener müsse einen guten Handel haben. So ist alles vorbereitet, daß der Dichter nach der Katastrophe, in der zweiten Situation, Reflexe von großer Leidenschaft darstellen kann. Auf die Meldung der Tochter hin, die Kuh sei nicht mehr vorhanden, heißt es bei Pauli nur: „der vatter marckt die buberey bald vnd sprach, do schlag der teuffel zu ich hab sie selbs verkaufft, vnd must der buberey selbs lachen“, usw. Im Spiele ist der Zornausbruch des Bauern unvergleichlich leidenschaftlicher; in 18 Versen läßt er seiner Wut und seinem selbstanklagenden Ärger freien Lauf; hier lacht er nicht „selbs der buberey“. Und nachher 309—32 wendet sich sein Groll auch noch gegen den Bettelwirt, er stecke mit dem Dieb unter einer Decke, wofür doch die nächstliegenden Argumente nicht gerade sprechen; aber eben das ist ein weiteres Zeichen seiner hohen leidenschaftlichen Erregung. Bis zum Schluß hin glätten sich dann die Wellen wieder im Innern des Bauern; man will ja mit dem Spiel auch ergötzen und unterhalten, und daher finden wir bei Hans Sachs so gut, wie bei Fastnachtspieldichtern des 15. Jahrhunderts diese Überleitung zur herrschenden Stimmung des Tages, hie und da auch störend-unvermittelt, wie in Nr. 64. Auch bei der Zeichnung des Bettelwirts ist übrigens eine nicht unbedeutende Gegensätzlichkeit zu finden. Bei seinem ersten Auftreten 185 ff. klagt er über schlechten Geschäftsgang; er hat keine Gäste; gießt er noch so viel Wasser ins Bier, und schreibt er auch mit zwiefacher Kreide auf, so hilft ihm das doch nicht, denn er hat keine profitable Kundschaft. Ein neues Entgehen der Zahlung wird ihn schwer

treffen. So wird also durch diese Klage, ähnlich wie in Nr. 51, 65—86, und Nr. 81, 120 ff.[1] die Katastrophe auch in seinem Innern leidenschaftliche Reflexe (vgl. 300—8) wachrufen.

Nr. 26. Wenn sich Hans Sachs überlegte, wie er den Stoff bei Boccaccio (die Novelle beginnt dort mit der Reise des Joseph da, wo dieser mit Melisso zusammentrifft, dann Erlebnis bei Salomo, Erkenntnis der Lehre und Prügelszene) dramatisch gestalten wolle, so mußten ihm vor allem zwei Schemata zuträglich erscheinen: entweder von einer Streitszene zwischen Mann (Joseph) und Frau ausgehend, nach dem Empfang der Lehre wieder mit einer solchen Streitszene zu schließen, um durch die Gegensätzlichkeit des Verlaufs dieser beiden Streitszenen die ausgesprochene Lehre recht zu veranschaulichen; oder das Erteilen der Lehre einzuschließen in eine Anfangs- und eine Schlußszene, in denen uns die Stimmung Josephs in ihrer Gegensätzlichkeit, diese wiederum bewirkt durch die im Höhepunkt des Spieles ausgesprochene Lehre, dargestellt wird. Beide Arten des Verfahrens sind echt Hans Sachsisch; das erstere Schema mußte ihm mehr wirklich motiviertes dramatisches Leben versprechen, das letztere mochte ihm belehrender erscheinen, und er wählte dieses. Es ist hier nicht der Ort, uns mit ihm wegen dieser Wahl auseinanderzusetzen; für uns hat es mehr Reiz, zu prüfen, ob und in welchem Grade Hans Sachs nach dem einmal von ihm gewählten Schema es verstanden hat, ein Ganzes von dramatisch wirkungsvollem und lebendigem Aufbau zu schaffen, immerhin nachdem wir konstatiert haben, daß er eine nach seiner Ansicht mehr belehrende Form einer dramatisch bewegten vorgezogen hat. Aber wie können wir eigentlich dramatisches Leben erwarten in einem Spiele, in welchem alles auf eine direkte, abstrakte Lehre hinzielt, wo keine Geschehnisse von außen dem Dichter Gelegenheit geben, deren Reflexe darzustellen, sondern wir so viel mit schon Gewordenem, und daher nur Erzähltem, zu rechnen haben, und wo der Umschwung der

[1] Hier ruft die Klage die große Freude in ihm wach beim Eintreffen des Junkers, und die Widerwärtigkeiten 213 ff. bewirken dann in ihm einen um so größeren Umschlag, wie auch Nr. 72, 1 ff. die Klage der Wirtin bei der Ankunft des Gastes, von dem sie bare Bezahlung erhoffen kann, in Freude umschlägt.

Handlung durch einen Ausspruch des weisen Salomo — doppelt undramatisch der Quelle gegenüber — vor sich geht, und dazu jede kräftige Gegenfigur fehlt? Die Gegensätzlichkeit der beiden Situationen, sonst ziemlich kräftig gespannt, ist im Interesse der Lehre zu breit dargestellt. Bei Boccaccio beginnt die Geschichte, nach einer mehr als seitenlangen, ganz allgemeinen Einleitung über die Pflicht des Gehorsams der Frau dem Manne gegenüber, gleich mit der Reise des Joseph zu Salomo, und erst im Gespräch mit Melisso, den er auf dem Wege antrifft, teilt er in vier Linien den Zweck und die Veranlassung seiner Reise mit, worauf dann auch Melisso in aller Kürze berichtet, warum er nach Jerusalem ziehe. Hier im Spiel aber verwendet Hans Sachs über hundert Verse, etwa den vierten Teil des Ganzen, zur Darstellung der Situation der beiden vor dem Empfang der Lehre, und auch nachher sehen wir sie in ihrer Zufriedenheit über den Bescheid lange vor uns, wobei den belehrenden Ausführungen allerdings das höchst Undramatische anhaftet, daß wir etwas eben Gehörtes in aller Breite noch einmal vernehmen. Aber ohne Konflikt ist dieser Schritt von einer Situation zur andern vor sich gegangen, ohne dramatisch wirkungsvolle psychologische Vorgänge, es sei denn, daß der Übergang des bestimmten Erwartens vom Eintreffen eines Geschehnisses (und hier besteht dieses in dem theoretischen Erteilen einer Lehre) zur Freude über sein erfolgtes Eintreffen dramatisch wirkungsvoll sei. Daher ist denn auch nach dem Höhepunkt keine bedeutende seelische Erregung wahrnehmbar; vielmehr stellt sich dort gleich die nackte Moral ein. Und auch sonst, von welcher Seite aus wir das Spiel in dramatischer Hinsicht betrachten, müssen wir wahrnehmen, daß sich Hans Sachs nur wenig bemüht hat, dramatisches Leben zu erwecken: einzig und allein die direkte und unmittelbare Lehre lag ihm bei diesem Spiele am Herzen.

Nr. 27. Die dramatisch wirkungsvolle Gegensätzlichkeit der Situationen ist schwach, da Hans Sachs hier weniger eine Handlung, als vielmehr ein Stück gewohnheitsmäßigen Treibens uns vorführen will; er möchte weniger einen bestimmten Überfall einer individuellen Person durch eine andere auf die Bretter bringen, wie die Quelle das in ziemlich

ausschließlichem Sinne tut, sondern er will uns das Leben und Treiben auf einem Raubritternest, an der Hand eines Überfalles, vor Augen bringen. Das können wir unter anderm aus verschiedenen Hinzufügungen des Hans Sachs ersehen, so aus der mit bezeichnenden Detailschilderungen ausgestatteten Einführungsszene zwischen Edelmann und Knechten, der breiten Ausmalung der Überfallsszene, an der der Edelmann selbst teilnimmt, und wo wiederum das Professionelle im Handeln des Strauchritters sehr stark hervortritt, vor allem dann aber in dem Dialog der beiden Knechte Wursthans und Schrammfritz und dem damit eingeleiteten Intermezzo vom Überfall des Kaufmanns, wobei die Knechte die Absicht hegen, ihren Herrn im Stiche zu lassen, weil er sie schlecht behandle; in entsprechender Weise ist alles aus Boccaccio Übernommene ins professionell räubermäßige umgewandelt worden.[1]

Weil Hans Sachs mehr sein Augenmerk auf die Darstellung der Handlungsweise, als der Handlung richtete, hat er auch nicht die Personen, in welchen der Umschwung sichtbar wird, sondern diejenigen, welche ihn herbeiführen, herausgearbeitet. Also nur insofern können wir bei diesem Spiele von einer ausgeprägten Gegensätzlichkeit der beiden Situationen reden, als wir die Verschiedenheit der Stimmung des Raubritters und seiner Knechte vor und nach der Gefangennahme des Abtes im Auge haben. Die des Abtes ist auf das bei einer dramatischen Figur Notwendigste beschränkt. Da nun einerseits die psychischen Vorgänge bei einer den Umschwung im Drama be-

1) Diese Tendenz tritt deutlich zutage, was man auch daraus ersehen kann, daß sich der Rat von Nürnberg an ihr stieß; er verbot weitere Aufführungen dieses Spiels, „weils daußen allerlai nachred geperen und mein herrn zu nachteil kumen möcht.“ (V. Michels, Zur Gesch. d. Nürnberger Theaters im 16. Jahrhundert, Vierteljahrsschrift f. LG III (1890), S. 35. R. V. 1550. 11. S. 1b = 19. Januar 1551.) Daß die lächerliche Figur des im eigenen Schmer fast erstickenden Pfaffen auch viel zur komischen Wirkung beitragen sollte, versteht sich bei Hans Sachs von selbst; kein Pfaff kommt bei ihm ohne einen Hieb weg (vgl. § 40). Daß aber das Ratsverbot des Prälaten wegen erlassen wurde, wie Hampe, Die Entwicklung des Theaterwesens in Nürnberg II, S. 145f., annimmt, glaube ich nicht: Nr. 53 ist auch nicht verboten worden. Der Reichsritterschaft aber durfte Nürnberg, sollte sein Handelsverkehr nicht leiden, nicht vor den Kopf stoßen.

wirkenden Person längst nicht so stark sein können, wie die der leidenden, andererseits das Professionelle dem Übergang der einen Situation in die andere den dem Außergewöhnlichen anhaftenden und höhere seelische Erregungen zur Folge habenden Reiz wegnimmt, so kann unmöglich hier die Gegensätzlichkeit der Situationen das dramatische Leben bedeutend erhöhen. Hans Sachs will eben hier mehr ausmalen, weniger einen Hergang, als ein Bild uns vor Augen führen. Wenn nun trotzdem eine gewisse Gegensätzlichkeit, die allerdings durch die Episode vom Überfall des Kaufmanns und den Knechten noch weiterhin geschwächt ist, einigermaßen wirkt, so bewährt das eben den Satz, daß die Hand des Meisters auch in seinen weniger guten Werken sichtbar ist. In der Einleitung wird die Notlage des Edelmanns und seiner Knechte erwähnt und wirkungsvoll geschildert; der Edelmann beginnt das Spiel mit der Klage, daß sie bald nichts mehr zu beißen hätten; „wie wo̊ll wir uns ernehrn?“ Sie müssen magere Suppe essen, auch haben sie schon lange keinen Fang mehr getan, und noch fühlt der Edelmann den Zorn, daß der Kaufmann ihm entgangen ist; lauter Momente, die natürlich in erster Linie der Motivierung dienen, welche aber alle dann eine Erhöhung der Freude über das Gelingen bewirken; und auch die zur Schilderung der Verhältnisse vorhandene breite Darstellung der Lage der Männer auf dem Raubritternest vor dem Fange kann nur die Gegensätzlichkeit vermehren. Entsprechend ist dann im zweiten Teile die Freude der Knechte über den Fang erwähnt, da sie vom Abte noch beschenkt worden sind. Auch die andern Personen verleihen ihrer zur ersten Situation gegensätzlichen Stimmung deutlichen Ausdruck, was sich schon bei Boccaccio findet. Es ist recht bezeichnend für das bewußte Vorgehen des Hans Sachs bei seiner Situationsschilderung, daß im Meistergesang vom 20. Januar 1537[1] der Aufbau — cum grano salis gesprochen — dramatisch wirkungsvoller ist: das Gedicht besteht aus drei Teilen, und die ganze erste Strophe benutzt der Dichter, uns den Abt in seinem Zustande vor der Kur zu beschreiben, was, ins Drama umgewandelt, eine treffliche Gegensätzlichkeit der leidenden Person zur nachherigen Situation ergäbe.

---

1) Goetze-Drescher, Fab. Nr. 70.

Nr. 28. Die Schwäche, die hier der dramatische Aufbau aufweist, liegt weniger in der Art, wie Hans Sachs seine Absicht verwirklicht hat, als vielmehr in der noch etwas unentwickelten Geschicklichkeit, die richtigen Mittel zu erkennen und die geeigneten Stellen zu finden, wo wirksam eingesetzt werden könnte. Dies ist ganz besonders der Fall in Beziehung auf das durch Gegensätzlichkeit der Situationen bewirkte dramatische Leben. Betrachtet man die zwei Figuren des Mannes und der Frau, so wird man nach nicht allzulanger Prüfung finden, daß der Mann bei weitem fähiger ist, im Interesse des dramatischen Lebens verwertet zu werden, als das Weib. Das hat Hans Sachs lange nicht im genügenden Maße ausgenutzt. Die rein äußerlich lebensvolle Gestalt der Frau interessiert ihn mehr, als die echt dramatische des Mannes. Von einer Gegensätzlichkeit bei diesen nehmen wir herzlich wenig wahr. Vor allem wäre am Platze gewesen, in der ersten Situation dem Vorgehen des Mannes eine gewisse hoffnungsvolle Sicherheit zu verleihen; Hans Sachs bietet aber hierin weniger, als die Quelle selber. Es ist ja begreiflich, daß er am Anfang, um der Figur des Nachbars etwas mehr Fleisch und Blut zu verleihen, ferner um den Mann so selbst zu charakterisieren, ihn uns ratlos, entmutigt, jammernd vorführt; damit ist motiviert, daß der Nachbar ihm den Rat gibt. Aber eben gerade die Figur des Nachbars hätte er auch benutzen können, dem Manne vor dem Zusammentreffen mit der Frau Sicherheit zu verleihen, etwa indem der Nachbar ihm die Mutlosigkeit nahm und unbedingte Zuversicht einflößte; doch außer Vers 61 findet sich keine Spur davon. Nachdem der Nachbar ihm den Rat gegeben hat, unmittelbar vor dem Auftreten des Weibes, spricht der Mann noch:

> „Ich fôrcht mich aber in der that.
> Weyl noch der sieg stet in dem zweyffel.“ (58 f.)[1].

Das charakterisiert ihn sehr gut, aber es ist dramatisch unwirksam: einem Menschen, der mit der Überzeugung in den Kampf geht, er werde unterliegen, wird die Niederlage keine besonders leidenschaftlichen seelischen Erregungen verursachen, ganz abgesehen davon, daß wir einen, der eine derartige Heraus-

1) Vgl. § 17.

forderung unternimmt, obwohl er ihr Aussichtsloses völlig einsieht, nicht recht begreifen und keine sympathischen Gefühle für ihn empfinden, was der dramatischen Wirkung auch schadet. Hätte Hans Sachs den Mann (und auch den Nachbar) im entscheidenden Moment mutvoller gezeichnet, so wäre auch die Figur des Weibes dramatisch lebendiger geworden; so aber ist ihre Überlegenheit zu groß, als daß die Angriffe auf sie und ihre Siege in ihr besonders wirksame Reflexe wachrufen könnten. Ansätze zu einer dramatisch belebenden Gegensätzlichkeit sind immerhin vorhanden. Wie die Frau auftritt, führt der Mann ihr gegenüber eine Sprache, die wie drohend aussieht: die Frau sei bisher Herr im Hause gewesen, das dürfe nicht mehr so bleiben; er wolle ihr aufs Maul klopfen. Er will jetzt auch Herr und Mann sein, wie sie es vorher war, usw. Hätte der Mann solche Worte gesprochen vor dem Auftreten der Frau, so würden sie noch viel mehr durch die Gegensätzlichkeit gewirkt haben. Diese Partie von 63—85 ist immerhin etwas. Ist der erste Teil des Gegensatzes nur wenig gesteigert worden, so ist dies hingegen bei der zweiten Situation mehr der Fall, indem nämlich hier im Spiel die Demütigung des Mannes eine weit größere ist; nicht nur verliert er auch hier die Bruch, er muß der Frau noch trotz allem Bitten und Beten Messer und Tasche eigenhändig umhängen, und der Nachbar wird zum zweiten Male hinausgejagt, also der Sieg der Frau viel augenfälliger gemacht. Nr. 31. Obgleich das 31. Spiel in hervorragendem Maße didaktischen Zwecken dienen soll, so hat hier doch Hans Sachs das dramatische Moment nicht außer Augen gelassen. Die Lehre tritt viel verhüllter hervor, als in seinen analogen ältern Spielen, und wird viel mehr durch Handlung gegeben[1], so daß hier eine ziemlich entwickelte Gegensätzlichkeit der beiden Teile ihre dramatisch belebende Wirkung ausübt. Die ganze Eingangspartie, in der wir mit Lucius und seinen Freunden bekannt gemacht werden, ist Eigentum des Hans Sachs, wobei allerdings Plutarchs Schrift: *Πῶς ἄν τις διακρίνειε τὸν κόλακα τοῦ φίλου* in einer der beiden schon vor 1540 abgefaßten Übersetzungen des Spalatin und des Mich. Herr[2], und

1) Vgl. § 30.

2) Germ. 36, 10.

überhaupt das 14. Spiel mögen von Einfluß gewesen sein. Aber das schwächt ja sein Verdienst nicht im geringsten; denn abgesehen davon, daß die Entlehnung nur ganz allgemein inhaltlich ist, hat Hans Sachs eben doch die Notwendigkeit einer Änderung Petrus Alphonsus gegenüber eingesehen, und das ist für uns das Entscheidende. In diesen 76 Versen führt uns der Dichter den Lucius in seiner ganzen Ahnungslosigkeit vor; und immer fester verrennt sich dieser in solche Gefühle, die ihm die Katastrophe zu einer leidenschaftlichen gestalten werden; indem wir neben ihm beständig die beiden Heuchler sehen, immer mehr ihr Wesen erkennen, und so bei uns die Gewißheit über den Ausgang immer fester wird[1], verfehlt diese breite, eingehende Schilderung der absoluten Ahnungslosigkeit des Lucius beim Zuschauer eine große Wirkung nicht. Der erste Heuchler tritt auf, er will bei seinem Freunde schmarotzen. Lucius tritt zu ihm und läßt sich durch die Schmeicheleien übertölpeln, er lädt den Coridus zum Mahl ein.[2] Medius erscheint und pumpt den Lucius um 12 Gulden an; die Worte des Schmeichlers betören den Unerfahrenen noch mehr. Aber diese gegensätzlichen Gefühle in ihm erfahren noch eine bedeutende weitere Steigerung: in der Quelle fragt der Sohn gleich, nachdem der Vater sein Erstaunen über die große Zahl der Freunde ausgesprochen und ihn ermahnt hat, sie zuerst sich bewähren zu lassen, wie er denn das anstellen solle. Hier aber im Spiele wirft sich der Jüngling auf zu einer Lobpreisung der Freunde (96—104) und wir glauben ihm, daß er heilig überzeugt ist, sie seien ihm mit Leib und Leben ergeben. Im folgenden gesteht er offen ein (108—13), daß er noch nie daran gedacht habe, seine Freunde könnten es nicht ehrlich mit ihm meinen. Die Schlechtigkeit der falschen Freunde, wie sie sich dann bei der Probe entpuppt, ist bei Hans Sachs viel größer; es deckt sich hierin das lehrhafte Bestreben des Dichters mit dem dramatischen[3]; denn je ärger die Gemeinheit der Heuchler, um so hitziger der Zu-

---

1) Vgl. § 14.

2) Hans Sachs verleiht überhaupt dem Mahle sehr geschickter Weise eine ziemliche Bedeutung (vgl. § 48), so daß wir schon Vers 7 das erregende Moment haben.

3) Vgl. § 30.

sammenstoß, um so heftiger die Enttäuschung bei Lucius. Dessen Rede 300—13 bringt denn auch eine ganz andere Ansicht ans Licht, als vorhin sein Lob der Freunde war; Bitten und Versprechungen haben nichts genutzt, und zornig hat er sich (234—9, 245) von seinen Freunden losgesagt. Was dann noch weiter folgt, die Prüfung des halben Freundes, ist vom dramatischen Standpunkt aus überflüssig, nicht aber vom didaktischen. In Anbetracht des lehrhaften Charakters des Spieles müssen wir also die Bemühung des Hans Sachs, hier durch Gegensätzlichkeit inneres Leben zu schaffen, anerkennen.

Nr. 32. Die Situationen vor und nach der Entscheidung könnten etwa überschrieben werden: 1. der betrügerische Lux Reichenburger ist im Besitze des Geldes, das er dem Simplicius geraubt hat; und 2. Simplicius hat sein Eigentum zurückerlangt. Was vorher steht, ist Einleitung zur Handlung, resp. eine Einleitung zur ersten Situation. Die Person, die den Umschwung bewirkt, ist Sapiens. Wenn nun Hans Sachs die Gegensätzlichkeit verschärft, so will er damit kaum diese Person wichtiger und interessanter machen; denn Sapiens spielt in diesem Stücke eigentlich doch nur eine untergeordnete Rolle. Auch will Hans Sachs kaum damit das von Sapiens empfohlene Mittel besonders hervorheben. Darum allein hat er dieses Spiel gewiß nicht geschaffen, denn sonst hätte er den Kniff mächtiger herausgestrichen und ihm eine umfassendere Bedeutung verliehen; auch eine Lehre stärker zu betonen, war nicht in erster Linie damit beabsichtigt, obwohl natürlich dieses Spiel auch seine Lehre enthält, die deutlich genug wahrnehmbar ist, die aber Hans Sachs der Quelle gegenüber nicht mehr hervorgehoben hat. Nein, ihn zog vielmehr das Entwickeln und Abwickeln der Handlung an, das Wechseln von Position nach Position; es hatte für ihn einen Reiz, sein Hauptaugenmerk der dramatischen Darstellung der Fabel zuzuwenden; wenn er also den Gegensatz verschärfte, so erhöhte er das dramatische Leben; je weiter die zwei Gegenspieler voneinander entfernt wurden, desto stärker die Gegensätzlichkeit der Situationen vor und nach der Katastrophe, desto leidenschaftlicher die seelischen Erregungen. In der Quelle beginnt die eigentliche Geschichte erst mit der Rückkehr des Kaufmanns (Simplicius), die 8—10 Linien vorher sind dort

mehr nur vorausgeschickt zum Verständnis des Folgenden. Hier erscheint nach einer vortrefflichen gegensätzlichen Einleitung (s. o.) Simplicius bei Reichenburger mit dem „geldtsack" und deponiert diesen bei ihm, worauf nach 51 Versen Beratung mit seiner Frau Lux Reichenburger beschließt, das Geld zu behalten. Diese 51 Verse haben als Entsprechendes in der Quelle höchstens den Satz: „Der burger was böslistig vnd voller schalkhait"[1], und vielleicht noch das darauffolgende „und lögnet im des behaltnen guotes und sprach". Wir kennen den Reichenburger schon aus der Einleitung als einen schnöden Geizhals; wenn nun hier 89—139 mit solcher Breite gezeigt wird, wie er und seine Frau zu dem Entschlusse kommen, das Geld des Simplicius zu behalten, so müssen natürlich Argumente vorgebracht werden, warum sie es behalten wollen; da die Frau auf den Mann einredet und ihn zu bestimmen sucht, muß sie ihm vormalen, wie schön es wäre, wenn sie das Geld behielten, was sie etwa damit machen könnten, usw. Nachdem wir alle diese Argumente der Frau, die dem Manne den Besitz des Geldes verlockend machen sollen, und die ihn schließlich zum Einverständnis bringen, vernommen haben, ist es uns nun so recht bewußt, wie sehr der Geizige an dem Gelde hangen muß; denn abgesehen davon, daß er uns als Geiziger schon vorher geschildert worden ist, wissen wir nun noch andere, nicht zu verachtende Motive seiner nach dem Gelde des Simplicius begehrlichen Wünsche, aber nicht nur seiner, sondern auch der dramatisch mit ihm eng verbundenen Frau: der Schlag der Enttäuschung wird dann um so empfindlicher auf sie niederfallen. Wenn beim Reichenburger der Umschwung ins Unglück sich vollzieht, so vollzieht er sich bei Simplicius ins Glück; meisterhaft hat Hans Sachs uns seine traurige Lage deutlich gemacht. Wir haben in der Einleitung gesehen, wie sich Simplicius doppelt über den Besitz des Geldes freut: diese Voraussetzung der Eingangspartie an sich schon erhöht in unsern Augen das beklagenswerte der Lage des Simplicius, von der Szene an, die mit 143 beginnt, und auch in dieser Szene selbst beachte man eine sprechende Gegensätzlichkeit: Simplicius kommt voll Freuden an, er kommt „mit Gottes hilffe

1) Öst. S. 303.

wiederumb“ (144); ganz anders finden wir ihn am Schlusse der Szene gestimmt. Völlig ahnungslos ist er gekommen, also die Enttäuschung ist um so stärker, seine Betrübnis eine um so tiefere; und noch weiter ist diese schon durch ihre breite Darstellung, ihre langsam, aber unerbittlich stetig fortschreitende Handlung wirkungsvolle Szene in ihrer Bestimmung vervollkommnet: Simplicius ist eine hervorragend arglose Natur; diese tritt fortwährend parallel mit der Betrügerei des Reichenburger und seiner Frau zutage. Wie sich der Mann nicht mehr an die deponierte Summe erinnern will, ruft Simplicius in allen Treuen die auch damals zugegen gewesene Frau zum Zeugen auf, die „tugenthaffte Fraw“ (!) (155); nachher erinnert er sie an die zwei Taler, wofür er nur Spott erntet. In der folgenden Szene wird Simplicius, bevor er bestimmte Aussicht auf Wiedererlangung des Geldes gewinnt, noch tiefer ins Trostlose hinabgesenkt: die Szene beginnt mit dem Monologe des Simplicius (179 ff.), wo nun zunächst mit wenig Strichen der Hintergrund gezeichnet wird, auf den das Folgende aufgemalt werden soll, die trostlose Lage, in der er sich nicht mehr zu helfen weiß. Sapiens, der ihn mit seinem Rate aus der Klemme ziehen soll, erscheint, und während nun in der Quelle, nachdem der Kaufmann (Simplicius) der alten Frau (Sapiens) den Hergang erzählt hat, es heißt: „So sprach die frow zuo im: Hast du mir gelych zuo gesacht, so hab guoten muot; ich will dir hilff bewysen“, wird hier mit Hilfe des retardierenden Motivs (206—41)[1] Simplicius schließlich zur Verzweiflung getrieben, bis er endlich den ersehnten Rat erhält. Denn Hans Sachs benutzt die retardierenden Reden des Sapiens, die ja schon dadurch, weil sie den sehnlichst gewünschten Rat nicht bringen, ihre bestimmte Wirkung auf Simplicius nicht verfehlen, dazu, ihm das Hoffnungslose seiner Lage vor Augen zu halten. Damit ist die Gegensätzlichkeit zur Situation nach dem Höhepunkt aufs kräftigste gespannt. Die Peripetie ist mit dem Erteilen des Rates vorüber, und da setzt denn Hans Sachs von neuem ein, die belebende Gegensätzlichkeit im Handeln und Empfinden vor der Katastrophe bei den Gegenspielern, dem Reichenburger und seiner Frau, weiter zu ver-

---

1) Vgl. § 18.

mehren. Reichenburger glaubt nicht (269 ff.), daß Simplicius noch einmal des Geldes wegen erscheinen werde, denn er sei zu hoch, als daß Simplicius ihm gegenüber „auffpaumen“ dürfe, und, wie zur Beruhigung des eigenen Gewissens, abstrahiert er aus seinem Vorgehen eine Lehre:

„Wer nit Pratick vnd geschickligkeyt
Jtzt braucht, der bleibt dahinden weit.“ (271 ff.).

Der alte Kaufherr erscheint mit seinen Preziosen im Wert von 12 000 Gulden, und im richtigen Moment dann auch Simplicius, welchem die List wieder zu seinem Gelde verhilft; nachdem die beiden abgetreten sind, bleiben der Reichenburger und seine Frau allein auf der Bühne: diese kleine Szene, die der Katastrophe vorangeht, ist ganz von Hans Sachs und bringt die nötige Steigerung, um vor ihr den Gegensatz noch recht wirksam zu machen: der Reichenburger kümmert sich nicht weiter darum, daß er dem Simplicius hat müssen seine Summe zurückgeben; dafür hat er nun diese: also die Genugtuung, den viel größern Schatz zu besitzen, ist so einzig dominierend bei ihm, daß er selbst das Entgehen der tausend Gulden nicht schmerzlich empfindet, was bei diesem Harpagon doch gewiß viel sagen will. Dadurch wird natürlich die Freude über den Besitz der Kleinodien des Kaufmanns als eine ausnehmend große charakterisiert; auch die Frau zeigt eine unbändige Freude, sie drängt den Mann, das Siegel zu erbrechen und sieht schon vor sich mit goldgierigem Blick all das „schön geschmük vnd edel gestein, Hefftlein, Ketten vnd Ringlein klein“ (337 f.). Den Beutel des Simplicius haben die beiden nicht geöffnet (vgl. 317), es ist also auch demgegenüber eine Steigerung, wenn 340/1 der Reichenburger, hingerissen von seiner leidenschaftlichen Gier und habsüchtigen Freude, angetrieben von seinem wunderbar zu ihm passenden Weibe, das „schreinlein“ öffnet. Erst dann folgt die Katastrophe. Was nun den zweiten Teil des Gegensatzes anbelangt, so ist er also ganz von Hans Sachs geschaffen, und es sind das immerhin 46 Verse. In der Quelle kommt die Gegensätzlichkeit kaum zum Ausdruck; Hans Sachs hat schon dadurch, daß er sie uns wahrnehmbar vor Augen bringt, stark dramatisches Leben geschaffen; noch mehr aber durch die Art,

wie er das getan: unmittelbar vor dem Erbrechen des Siegels durch den Reichenburger spricht die Frau ihre nach „Hefftlein", Ketten usw. lüsternen Gedanken aus; gleich darauf beginnt die zweite Situation mit den Worten:

„Ey der Teuffel! es sind allein
Im schreinlein nichts den kisselstein
Im Hew." (341—3).

Also ein gewaltiger Umschlag der Leidenschaften; und das hat Hans Sachs im ersten Teil wohl motiviert. Er hat ferner die Katastrophe durch die wirkungsvolle Konzentrierung auf einen Punkt weiterhin dramatisch lebendiger gestaltet.[1] Aber noch durch fernere Züge, die nun hart aufeinander folgen, vermehrt er die Gegensätzlichkeit, indem er jene trostlose Lage, in der sich jetzt, wie früher Simplicius, die beiden geizigen Eheleute befinden, mit kräftigen Zügen zeichnet: vor drei Tagen hat auch noch, wie Reichenburger klagt, ein Schuldner ihn um zwei Gulden betrogen, und in der gleichen Woche hat ihm ein Spitzbub aus seinem Fischhälter zwei große Karpfen gestohlen; lebensmüde klagt er:

„Weil das vnglůck nicht wil absthen,
So ist vns nichts bessers den hencken." (350f.);

und auch die Frau erhält noch ihren besondern Teil: der Ring, den ihr der Kaufherr geschenkt hat, ist nichts wert, in der Glashütte war dieser Diamant gewachsen. Sie treten ab, und es erscheint zum Schluß die Gegenpartei, Simplicius und Sapiens, der erstere voll Freuden und überströmenden Dankgefühls. Das letzte Wort hat Sapiens mit seinem Beschluß: auch diese Szene wieder im scharfen Gegensatz zur vorigen, womit eine die andere in ihrer Wirkung erhöht, und sie schließlich in dem gleichen Zweck zusammenfließen: Gegensätzlichkeit zur Situation vor der Katastrophe.

Nr. 35. In der Quelle zeichnet sich vor der Probe keiner der drei Freier vor dem andern durch etwas aus; einer nach dem andern macht der Jungfrau seinen Antrag, und alle drei scheinen dem gleichen Typus anzugehören, die Jungfrau entscheidet sich für keinen, scheint wirklich keine besondere Neigung zu einem

1) Vgl. § 6.

bestimmten zu haben und will, gemäß den Ermahnungen ihrer Muhme, alles der Probe überlassen; die Edelfrau gibt der Jungfrau den Rat, die Freier auf Reisen zu schicken, bevor überhaupt die Jungfrau Freier hat. Hier im Spiel kommen die Freier und werben um die Jungfrau; erst dann, während der erbetenen Bedenkzeit, gibt die Frau ihrer Muhme den Rat: so kann die Jungfrau gleich anfangs einem bestimmten Freier den Vorzug geben, und indem nun dieser von ihr Bevorzugte gerade der nicht ist, der dann durch die Probe als der Rechte herauskommt, wird, eben durch diese Parteinahme der Jungfrau, ein Gegensatz der Situationen geschaffen, der das dramatische Leben ganz bedeutend erhöht. Bei dem Verlaufe der Handlung, wie ihn die Quelle aufweist, müssen nach der Probe die Reflexe, die die Begebenheit in der Jungfrau bewirkt, nur matt sein, da sie sich ja noch für keinen bestimmten erwärmt hat, und also nicht die geringste Enttäuschung und Überraschung eintritt. Auf beiden Seiten wird diese Gegensätzlichkeit durch charakteristische Züge deutlich gemacht: so 72/3 und 125 f. durch das technische Mittel der letzten Rede [1], um einen von den vielen Fällen anzuführen; indem Hans Sachs damit die eine Person uns sympathisch und die andere antipathisch macht, so tritt damit jedesmal die diesen Eindruck hervorbringende Antwort der Sophronia in ihrem Gegensatz zum Eindruck auf die Zuschauer deutlicher hervor, ihre falsche Voreingenommenheit, die beim Ausgang der Probe ihr Inneres stärker bewegt sein läßt, wird markant. Interessant ist, daß hier das lehrhafte Element sowohl[2], als auch das dramatische in gleicher Weise eine erhebliche Verstärkung erfahren haben.

Nr. 36. Die Gegensätzlichkeit teilt dieses Spiel wieder in zwei annähernd gleich große Partien, Heintz Lötsch vor und nach seinem Eheleben. Die Vermutung Stiefels[3], eine deutsche Bearbeitung des bei Barbazan-Méon[4] abgedruckten Fabliau „Du vallet aux douze Fames" habe Hans Sachs als Quelle vorgelegen, hat sehr viel Wahrscheinlichkeit für sich. Es muß das ein weit

1) Vgl. § 63.
2) Vgl. § 30.
3) Germ. 36, 21.
4) Fabliaux et Contes III, 148—53.

verbreiteter Stoff gewesen sein, da Legrand d'Aussy [1] fünf Versionen kannte. Auch in Deutschland war die Geschichte schon vor Hans Sachs verbreitet: die Facetiae Frischlins[2] und die Convivales Sermones Gast's[3] bezeugen uns das. Ganz ausgeschlossen ist also bei dieser großen Verbreitung des Stoffes die Benutzung einer der Version Barbazans verwandten Fassung nicht, trotz der von Stifel [4] nachgewiesenen Übereinstimmung an fünf Stellen. Da uns die von Hans Sachs benutzte Übertragung selbst fehlt, stehen wir in dieser wie in manchen andern Fragen auf einem schwankenden Boden. Von einem Gegensatze der Situationen mit dramatischer Wirkung ist hier wohl einiges, aber nicht viel wahrnehmbar; die Ausmalung des spezifisch Bäurischen, die Ausführung der Situationen als solcher scheint den Dichter mehr angezogen zu haben, wie denn ja oft bei Hans Sachs e i n Ziel mehr oder weniger ausschließlich dominiert, mit Hintansetzung anderer Bestrebungen; doch die Unkenntnis der direkt benutzten Quelle läßt uns hier zu keinem sichern Urteil kommen. Eine Vermehrung der Gegensätzlichkeit des ersten Teiles können wir sehen in den breit geschilderten und zum großen Teil von Hans Sachs geschaffenen Abmahnungen des Vaters und des Oheims des jungen Bauers: bei Barbazan folgt zunächst 9—24 die Mahnung des Vaters, sich mit e i n e r Frau zufrieden zu geben; e i n e bringe ihn schon in Verzweiflung; vorläufig solle er e i n e nehmen, wenn dann ein Jahr herum sei und er es dann noch begehre, wolle er ihm Frauen geben, so viele er wolle. Der Sohn will nichts davon wissen, worauf das Fabliau einfach weiter fährt: „Et que vaut ce? tant ont parlé / Si parent, et tant l'ont mené / Qu'il li donent une pucele, / Qui moult ert avenanz et bele“ (27—30). Das führt nun Hans Sachs aus: nicht nur der Vater macht seinem Sohne weitere Vorstellungen, auch einer der Verwandten, der „oͤheim“ Fritz, wird handelnd eingeführt. Sein erstes Argument gegen seinen Neffen ist, er könne ja kaum e i n e Frau ernähren, „Die Weiber fressen leichnam sehr“ (61).

---

1) Fabliaux ou Contes III³, 333—8.

2) S. 168.

3) Tom. I, 146.

4) l. c.

Aber der Sohn läßt sich deswegen keine grauen Haare wachsen: nimmt er zwei Weiber, so erhält er dafür auch zwei Kühe mit. Schließlich gibt Heintz Lötsch nach und will sich für ein Jahr mit einer Frau begnügen: und zwar haben wir so recht den Eindruck, daß der Sohn seinem Prinzip nichts vergibt, daß er an seiner zum Ausgange gegensätzlichen Ansicht absolut festhält, und aufs deutlichste empfinden wir, daß diese seine Konzession dem Oheim gegenüber nur eine temporäre Verschiebung bedeutet. Diese strikte Gegensätzlichkeit bewahrt Hans Sachs, indem er der Person des Oheims einen großen Einfluß beilegt: in der Einleitung streiten Vater und Sohn miteinander; keiner weicht, die Gegensätzlichkeit der beiden wird durch kein Nachgeben geschwächt, wie in der Quelle. Der hinzukommende Oheim Fritz soll nun entscheiden, und damit erhält dieser ein bestimmtes Ansehen, einen gewissen Schein von Superiorität. Indem Hans Sachs also, weit mehr, als das Fabliau dies tut, Argument auf Argument gegen das Wollen des Sohnes vorbringen läßt, und in den erwidernden Reden des Sohnes zugleich dessen unerschütterlichen Willen mit aller seiner Zuversicht und seinem festen Glauben an die eigentlich ideale Beschaffenheit des von ihm begehrten Zustandes uns vorführt, wird die Gegensätzlichkeit zur zweiten Situation erhöht. Im Fabliau folgt nun natürlich der Umschwung der Ansichten und Gefühle des „vallet“ nur allmählich; hier, was ja schon durch die dramatische Gestalt teilweise bedingt ist, findet der Übergang schroff statt. 173 tritt Heintz Lötsch, der Jung, mit einem Monologe auf, nachdem wir uns inzwischen ein Jahr verflossen zu denken haben; wie gewohnt sind auch hier schon die ersten Worte scharf kontrastierend:

> „HErr Gott, wie ist nur in der Eh
> So viel Trůbsal, Sorg, Angst vnd weh,
> So viel Armuth, Hunger vnd kommer.
> Můh vnd arbeit Winter vnd Sommer!“ (173—6).

Dieser Monolog, der die zweite Situation so wirkungsvoll einleitet, gipfelt in dem Satze des jungen Ehemanns „keinr nem jm kein Weib nimmer meh“ (182). Das Fabliau faßt sich auch hier ganz kurz: nachdem eine „seson“ verstrichen, will der Vater dem Sohn die weitern elf Frauen geben, damit er

die verlangten zwölf habe; worauf dieser: „Douze, dist-il, déable i soient, / Laissiez m'en pais pour Dieu merci"; dann beginnt die Geschichte mit dem Wolf. Damit vergleiche man aber das weit drastischere Aussprechen seiner Gefühle durch Heintz Lötsch, 194—204:

„Ich mein zwar, tsolst mirs wol ansehen,
Wie wol mirs in der Eh ist gehn,
Daß ich kaum decken kan mein Zåhn.
Mir sind vergangen all mein Rosen.
Schaw zu, wie schlottern mir mein Hosen;
Ferd band ichs mit Seyden also,
Hewer so bind ich sie mit Stro.
Ferd strehlet ich mein Bart vnd Har,
Hewer hengt es vol Federn gar.[1])
Jetzt frewt mich weder Tantz noch Krantz.
Gott geb dem wesen sant Veitstantz!"

Also die dramatische Darstellung des Kontrastes ist hier, dem Fabliau gegenüber, bedeutend gebessert. 210 ff. spricht Heintz noch deutlicher den Umschwung seiner Gesinnung aus: wenn er „ferd" zwei Weiber begehrt habe, so habe er gleich einem Narren getan, usw. 254 ff. wird uns weiter mit Hilfe einer Steigerung[2] die trostlose Lage und die Hilflosigkeit des jungen Bauers geschildert; und wie unsagbar überdrüssig er seines Weibes ist, möge man aus 287—94 ersehen. Also Hans Sachs hat hier wohl auch die Gegensätzlichkeit erhöht, aber weniger durch neue bedeutende Momente, sondern vielmehr, indem er ihr Wesen in schon vorhandenen Motiven deutlich zur Geltung brachte, durch deren breitere Darstellung er die Wirkung erhöhte.

Nr. 38. Die Gegensätzlichkeit der Situationen vor und nach dem Befehl des Mannes an seine Frau, nun auch das heiß Eisen zu tragen, ist von Hans Sachs nur mäßig verstärkt worden. Sie ist in der Quelle selbst schon ziemlich lebhaft dargestellt. Denn das Wesentliche an der ganzen Affäre ist ja gerade die Gegensätzlichkeit der zwei Teile; der Kontrast an sich wirkt und ist bedingt durch bestimmte unentbehrliche Geschehnisse; die Handlung darstellen heißt geradezu den Gegensatz darstellen,

---

1) Wohl sicher (199—202) Nachahmung eines volkstümlichen Brautliedes (Erk-Böhme II, Nr. 870; Ztschr. f. Volkskunde V, 356).

2) Vgl. § 20.

und die Geschichte ist ohne ganz deutlich ausgeprägten Gegensatz einfach undenkbar. Welch große Bedeutung in der Darstellung der beidseitigen Situationen selbst schon liegt, in ihrer Ausmalung, zeigt auch der Umstand, daß die zweite Situation nicht nach der Katastrophe, sondern schon nach der Peripetie beginnt. Derartiges mochte Hans Sachs gefühlt haben, so daß er die Gegensätzlichkeit nicht weiter ausschlachten und etwa damit noch ins Unwahrscheinliche hineingeraten wollte, er bestrebte sich vielmehr, die Situation in Einzelheiten weiter auszumalen, die Anschaulichkeit und das Leben damit zu erhöhen. So ist es denn immerhin in ebenso hervorragendem Maße das Verdienst des Hans Sachs, wie des Stoffes an sich, wenn wir dies eines seiner anziehendsten Fastnachtspiele nennen: er hat das durch die Art der Darstellung und der Ausmalung erreicht. Daß er bei einem in so guter Stunde verfaßten Spiel eine Vermehrung der Gegensätzlichkeit, wenn er auch sein Augenmerk auf andere Bestrebungen gerichtet hatte, nicht ganz unterlassen hat, ist ganz natürlich. Einzelne kleine Mittel sind es, die aber darum nicht weniger Beachtung verdienen; so einmal jedes Unterlassen von Vorbereitung des Zuschauers, auf das die Gegensätzlichkeit, nämlich die Geständnisse der Frau, unerwartet wirkt.[1] Auf die Frage des Mannes an die Frau, ob sie dergleichen (Verkehr mit andern Weibern) an ihm bemerkt oder gesehen, muß diese 52 ff. gestehen, daß dies nicht der Fall sei; aber trotzdem verlangt sie die Probe des heißen Eisens: wenn sie sich dann im zweiten Teile selbst als Ehebrecherin entpuppt, so wirkt die Gegensätzlichkeit mehr. Und ebenso im folgenden: 66/7 leistet der Mann einen Schwur, daß er nie seine Ehe gebrochen habe; aber 70 f. spricht die Frau:

> „Mein lieber Man, das ist nicht gnug.
> Eid schwern ist leichtr, denn Ruben grabn.“

Der Mann muß das heiß Eisen tragen; die Frau, bemerken wir dann im zweiten Teile mit Erstaunen, die sich selbst durch einen Eid nicht von der Treue ihres Mannes überzeugen ließ, sie selbst ist ein treuloses Eheweib schlimmster Art. 87 f. beklagt sich der Mann im Monologe, nie habe er seine Frau mit Fragen

1) Vgl. § 14.

belästigt, ob sie die Ehe halte oder nicht; und trotzdem verlangt sie die Probe. Nachdem der Mann diese bestanden hat, ist sie dann noch nicht einmal zufrieden, der Mann muß ihr noch die Hände zeigen (114). Das sind alles sprechende Züge von Hans Sachs. Aber auch die zweite Situation ist von ihm mit neuen gegensätzlichen Momenten ausgestattet: vornehmlich dadurch, daß die Schuld der Frau erhöht wird, so daß also ihr Schuldbewußtsein auch größer ist, folglich nach dem Geheiß des Mannes, das heiß Eisen jetzt auch zu tragen, die Furcht vor Entdeckung ihr Inneres in heftigere Wallung bringen wird. In der Quelle hat sie mit elf Männern unerlaubten Verkehr gepflogen (nach der von v. d. Hagen in den „Gesamtabenteuern" abgedruckten Handschrift wären es nur sechs, Hans Sachs hat aber nicht diese, sondern, worauf schon Stiefel[1] aufmerksam machte, die Dresdener Handschrift [D], oder eine ihr nahe verwandte Fassung, benutzt, und diese hat nach 166 noch die zwei Verse „Vier und darzuo aber einen, vnd nimmer me keinen").[2] Hier im Spiel sind es sieben, wobei aber die jungen Gesellen ausgenommen sein sollen; die Siebenzahl kann also ad libitum vergrößert werden, und wenige dachte sich Hans Sachs darunter gewiß nicht. Aber auch die alte Gevatterin muß gestehen, vor Jahren nicht ganz rein gewesen zu sein, so daß sie also das heiß Eisen nicht tragen könne: die gleiche Gevatterin, die doch am Anfang des Spieles der Frau den Rat erteilt hat, den Mann auf diese Weise zu versuchen! In der Quelle läßt der Mann die Frau Geständnis auf Geständnis machen, ohne ein Wort des Tadels auszusprechen; nicht so hier: auf jedes Geständnis der Frau folgt ein Zornausbruch des Mannes, und je mehr sich die Geständnisse mehren, um so heftiger ist natürlich der Zorn des Mannes. Damit wird die Schuld der Frau viel deutlicher ad oculos demonstriert: sie, die sich vorhin so rein Benehmende, muß sich jetzt „Schlepsack" (184) und „Pubensack" (209) schelten lassen, und indem der Mann mit der Kritik gar nicht zurückhält und das Ding mit

1) Germ. 36, 23.

2) So ist, nebenbei, auch zu begreifen, warum Hans Sachs das Moment, daß der Mann der Frau die verbrannte Hand mit Wachs und Tüchern verbindet, was in den „Gesamtabenteuern" in acht Versen erzählt ist, nicht hat: D oder eine ihr nahestehende Handschrift bietet es eben auch nicht.

seinem Namen nennt, die Vergehen der Frau, je unscheinbarer diese selbst sie darzustellen sucht, von seinem Standpunkt aus, und das recht drastisch und schonungslos, beleuchtet, ist damit das schuldhafte Weib und das Empfinden der Niederlage, im Gegensatz zu ihrer frühern hochnäsigen Tugendhaftigkeit, viel schärfer gezeichnet.

Nr. 41. Die psychischen Wandlungen, die in dem geizigen Herman Dol vor sich gehen, darzustellen, mußte für den Dramatiker Hans Sachs reizvoll sein, umsomehr, als die Fabel ihm Gelegenheit bot, an zwei wichtigen Punkten durch geschickte Anwendung des Motivs der Gegensätzlichkeit das dramatische Leben zu erhöhen, indem nämlich die erste Hälfte der Handlung wiederum in zwei Teile zerfällt, der Geizige vor und nach dem Diebstahl. Mit Hilfe des ersten Höhepunktes wurde der zweite noch mehr in seiner scharfen Gegensätzlichkeit gesteigert, als dies schon in der Quelle vorhanden ist.[1] Boccaccio begnügt sich, indem er auf die frühere Erzählung von Calandrino (Dec. VIII, 3) hinweist, mit der Bemerkung „wer Calandrino, Bruno und Buffelmacho waren thut nicht not euch das ezesagen", um dann gleich mit der Erzählung zu beginnen, wie Calandrino ein „kleynes gesäß nicht ferre von vnser stat het", usw. Auch in Dec. VIII, 3 ist nur von der Einfalt des Calandrino die Rede. Hier im Spiel ist uns aber Hermann Dol schon in der Einleitungsszene zwischen Heintz Knol und Cuntz Drol als ein geiziger Filz geschildert und das meiste ist neu von Hans Sachs hinzugefügt: der Bauer hat nicht etwa ein übelgeratenes Schwein geschlachtet, so daß er darum den Nachbarn nichts geben könnte, weil es sonst für ihn nicht mehr ausreichte, nein, „vier finger hoch mit speck durchspicket" (21) ist seine Sau; und es ist nicht etwa der Fall, daß die andern ihm auch nichts gegeben haben, wie wir es bei Boccaccio doch annehmen müssen: alle Jahre hat ihm Cuntz Drol

> „Geschicket meiner wůrst fůrwar,
> Doch schickt er mir kein wůrst nie wider." (24 f.).

Er ist ein „filtz", einer der „spinting fladen" (26 f.), schilt Heintz Knol;

---

1) Vgl. § 20.

„Ich hab jn auch all Jar geladen
Vast zu allen meinen Seusecken
Vnd er hat mich nit lassen schmecken
Ein zipffel würst von seiner Saw,
So filtzig ist er, karg vnd gnaw.“ (28—32);

und er hat ihm schon oft mit dem Holzschlegel gedeutet, aber der Geizige läßt „red für ohren gehn“ (35). Hermann Dol ist uns also kein Unbekannter mehr, wenn er 63 ff. mit einem Monolog auftritt. Mehr als nur den Hintergrund schildert hier seine Rede; diese zwanzig Verse erhöhen ganz gewaltig den Gegensatz und bereiten in vorzüglich dramatischer Weise den Diebstahl vor, indem sie uns den Geizigen weiterhin in verschiedener Hinsicht so malen, daß die Entwendung des Bachens in ihm die leidenschaftlichsten Gemütsbewegungen erregen wird. Daß er beständig und nur von dem Schweine spricht, ist natürlich: nun habe er ein feistes Schwein gestochen und eingesalzen, erzählt er uns schmunzelnd; stets hat er der Sau zugestoßen, „Drumb hat sie ein Schmerlaib, ein großen“ (66); also er freut sich über das feiste Schwein; er wird dann beim Diebstahl nicht nur als Geiziger die Enttäuschung empfinden, sondern auch noch, weil ihm gerade das, worum er bestohlen wird, ausnehmend lieb und wert war. Er ist mit dem Metzger nicht zufrieden, er hat ihm die Bratwürste zu lang gemacht, statt zweier hätte es immer drei gegeben; auch den „Sewsack“ hat er zu sehr mit Speck gefüllt; er sollte etliche Würste den Nachbarn verehren, aber er will tun, als ob er's nicht verstehe, so kann er dann alle Würste für sich behalten. Also absichtlich, nicht etwa aus Versehen, schenkt er seinen Nachbarn nichts, er will alles selber essen! Er weiß ganz wohl, daß ihm bisher die Nachbarn von den ihrigen gaben, aber das läßt ihn kalt;

„Wil mein würst wol essen allein,
So reich ich dester weiter nein
Mit meinen würsten in die fasten,
Das füget mir am aller basten.“ (79—82).

Auch 94 ff. wird der hartgesottene Sünder weiterhin beleuchtet; und als unmittelbar vor dem Diebstahl Cuntz Drol ihn direkt um ein paar Würste bittet, wie er sie in allen Ecken hängen sieht, weist er ihn mit einer Lüge ab (101 ff.). Aus alledem

kann man so recht deutlich entnehmen, wie teuer ihm seine Würste sind, welch gewaltiger Schlag es wäre, wenn ihm die Würste gestohlen würden, und nun gar ein Bachen! Nach dem Diebstahl sehen wir den Bauern völlig niedergeschlagen.[1] Die Darstellung der Reflexe ist hier äußerst knapp gehalten; Hans Sachs wollte wohl den Fluß der Handlung nicht allzusehr hemmen; er hatte schon gleich nach diesem Höhepunkt das Hinaufführen der Handlung zum folgenden Höhepunkte in mehr oder weniger ausschließlicher Weise im Auge; denn dieses Hinleiten der Handlung zu einer Katastrophe ist ihm immer ungeheuer wichtig, da arbeitet er am feinsten. Neu von Hans Sachs ist einmal der ganze Hokuspokus mit dem Segen in Macaronlatein; damit wird auf den Geizigen insofern eingewirkt, als er an die Wirkung des Mittels stärker glaubt, daß also die Enttäuschung über das Resultat der Probe bei ihm dann eine um so stärkere sein muß. Eine große Zuversicht spricht aus den Worten des Hermann Dol und man beachte, wie bereitwillig er selbst den Ingwer nimmt:

„Das wil ich vnerschrocken than,
Ich weyß mich wol vnschuldig dran“ (251 f.);

und auch darin äußert sie sich, daß er mit einer gewissen Kühnheit von Heintz Knol und Cuntz Drol verlangt, sie sollen den Ingwer nehmen, auf daß ihre Schuld herauskomme, während in der Quelle Bruno (Pfarrer) ohne weiteres einem nach dem andern Aloe gibt. Hier äußert er direkten Verdacht gegen die beiden, was noch mehr hervorgehoben wird dadurch, daß er betont, gegen den Pfarrer habe er keinen Argwohn gehabt (235). Nach der Katastrophe kommt der Geizige im Verhältnis hier viel mehr zum Worte, als bei Boccaccio, und eine Verschärfung der Gegensätzlichkeit haben wir, wenn Hermann Dol, im Unterschied zur Quelle, schließlich selbst daran glaubt, er habe den Bachen gestohlen (281 f.) und ihn der Strigel Christen geschenkt; es ist das der höchste Grad der Niedergeschlagenheit. Ganz klar ist ihm die Sache freilich nicht; denn er bemerkt urkomisch:

„Hab mein tag gstolen mancherley,
Ich war abr selb allmal darbey.“ (283 f.).

1) Vgl. § 63.

Nr. 42. Bei Boccaccio herrscht in der hier Hans Sachs vorgelegenen Novelle das sinnliche Moment absolut vor; mit Behaglichkeit malt er uns den nach dem Weibe des Ferrondo lüsternen Abt aus und schildert uns in allererster Linie in detaillierter Weise, wie es ihm gelungen, mit der geliebten Bäurin Liebesverkehr zu pflegen, ohne daß der Mann es merkte. Seine Persönlichkeit steht im Vordergrund; an zweiter Stelle kommt das Weib des Ferrondo und erst dann der Bauer selbst; aber dieser interessiert uns fast nur durch seine Arglosigkeit, die von der Hauptperson benutzt und von ihr als Ausgangspunkt zu weiterem Handeln verwendet wird, so daß also dieser am Bauer sich vollziehende Umschwung in der Handlung lediglich nur ein Mittel zum Zweck ist, und die Gestalt des Bauern nur sekundäre Wichtigkeit hat: primär ist einzig die Bedeutung des Abtes, alles geht von ihm aus, und alles Geschehen geht in seiner Endwirkung auf ihn zurück. Wenn Hans Sachs im Interesse der Lehre ändert — und das lehrhafte Element ist in diesem Spiele nicht unbedeutend neben dem dramatischen —, so hat das auch seine bedeutenden Folgen für den dramatischen Aufbau; denn mit diesem wichtigen Wechsel der Tendenz gewinnt mit einem Male der Bauer gewaltig an Interesse und dramatischer Wichtigkeit, indem er zum Objekt wird, an dem die Wirkung der Lehre sichtbar erscheint. Der Bauer ist also hier die Figur, in der die Gesinnung vor und nach der Belehrung eine verschiedene ist, und je besser nun diese beiden Situationen vom dramatischen Dichter in ihrem gegenseitigen Kontrast ausgearbeitet sind, um so größer wird nicht nur die Wirkung der Lehre, sondern auch des Dramatischen gemehrt. Verschiedene Punkte sind es, in denen Hans Sachs die Stärke des Eiferns beim Bauern erhöht. Bei Boccaccio kommt die Frau auch noch der Beichte wegen zum Abte: hier aber nur, um Rat ihres eifernden Mannes wegen zu holen. Die Frau des Ferrondo bittet den Abt um einen Rat gegen das Eifern ihres Mannes, weil sie des Eiferns wegen nicht nach Gottes Vorschrift leben zu können glaubt.[1] Da ihr Mann ohne alle Ursache so stark eifere, könne sie nicht ohne „unrue“ leben: also das religiöse Moment ist betont. Anders die Bäuerin

1) Bocc.-Steinh. S. 217, 25—8.

des Hans Sachs: schon ihr ganzes Auftreten zeigt, daß sie keine sensible Natur ist, sie ist derb und kann gewiß viel ertragen. In wirkungsvoller Weise vorbereitet durch die Einleitung, erfahren wir nun von ihr, daß es einzig und allein das Eifern des Mannes ist, was sie hierher führt, und zwar wird hier viel mehr als bei Boccaccio das Unerträgliche dieses Eiferns geschildert: schon vor ihrem Erscheinen hat Herr Ulrich bemerkt, sie habe einen groben, tölpischen Mann, der nichts als eifern könne. Sie kommt nun und bittet den Abt, ihr, der betrübten Frau, zu helfen. Sie hat einen alten Mann, was das unerträgliche Eifern uns noch verständlicher machen soll. Tag und Nacht eifert er „umb sie" und hat sie damit beinahe „in die schwint-sucht bracht".

„Er lauschet mir nach vorn vnt hinden,
Trodt an ein ketten mich zu binden,
Das ich jm bleiben muß im Hauß,
Vnd hat mit mir gar manchen strauß;
Wenn ich ein andern ahn du sehen,
Wenn ich schon nichts zu jm thu jehen,
So heist er einen schlepsack mich,
Schmecht und schlecht mich auch hertiglich,
Das ich es nit mehr leiden mag." (69—77).

Nicht nur hat die Quelle von allen diesen Details, sondern auch von der Intensität des Eiferns nichts. Letztere offenbart sich auch ganz besonders in der Ungerechtigkeit im Verfahren des Bauern seinem Weibe gegenüber: der Abt meint, da ihr Mann so gegen sie sei, werde sie wohl zur Buhlerei geneigt sein, und sie erhält damit Gelegenheit zu betonen, daß sie sich bisher in aller Zucht gehalten, während in der Quelle die Sachlage in dieser Hinsicht eher etwas zweifelhaft ist, was aus dem tatsächlichen nachherigen Buhlen der Bäuerin zu schließen ist, sowie aus dem Satze: „vnd wie wol Ferondo in seinen sachen slecht vnd eyfeltig waz doch sein hausfrawen in hute ze haben weisse vnd klug was" (Bocc.-Steinh. S. 217, 13 f.). Bei Boccaccio wird Ferrondo in das „Purgatori" gebracht in erster Linie, damit er dem Liebesverkehr des Abtes und der Bäuerin nicht im Wege sei, erst in zweiter Linie, um ihn weniger wachsam zu machen, um auch später noch ein Buhlen des Abtes mit der Bäuerin zu ermöglichen. Hier wird der Bauer aus dem einzigen

Grunde in das Fegefeuer geführt, um ihn für das Eifern zu bestrafen und es ihm auszutreiben: wenn nun allein aus dieser Ursache ein so umständlicher Apparat in Bewegung gesetzt wird, so muß wahrlich das Eifern des Mannes einen sehr hohen Grad erreicht haben. Wie unablässig er seine Frau in den Augen behält, zeigt uns auch 107—9: die Frau wagt nicht, dem Abte das vergrabene Geld zu bringen, bevor der Mann im Fegfeuer ist: „Er sicht mir wol so dückisch drauff“ (109). Und sein Eifern ist im ganzen Dorfe bekannt (207—9). Es ist klar, daß, je tiefer eingewurzelt das Übel bei Heintz Düppel ist, um so leidenschaftlichere Bewegungen in seinem Innern beim Zusammenstoß mit den Gegenfiguren entstehen werden, welche die Beseitigung dieses Übels vornehmen wollen. Im zweiten Teile vernehmen wir dann aus dem Munde des Bauern selbst, daß er nun vollkommen geheilt ist von seinem Laster. Die Szene, in der ihm das Eifern mit Prügeln ausgetrieben wird und er das Sträfliche einer so tief eingewurzelten Eigenschaft einsehen muß, ist schon bei Boccaccio auf einer unübertrefflichen Höhe. Einzig mit Hilfe der ersten Situation, durch stärkere Hervorhebung einer zur Katastrophe führenden Leidenschaft, ist also hier der dramatisch belebende Gegensatz vermehrt worden.

Nr. 45. Der Stoff in der Quelle ist ungefähr der: ein Ehemann ist übermäßig eifersüchtig auf seine Frau. Die strenge Hut, die vollkommen ungerechtfertigt ist, läßt in ihr den Wunsch entstehen, zu tun, wessen ihr Mann sie ja doch immer beschuldigt; die Eifersucht des Mannes macht sie lüstern nach einem Buhlen. Eigene Frauenlist hilft ihr einen Verkehr anbahnen mit einem Jüngling, der im benachbarten Hause wohnt. Durch ein Loch in der Wand unterhalten sie sich, „einander an griffen die hend puten“.[1] Weiter gehen können sie nicht, der strengen Hut wegen. Da ist es wiederum die Eifersucht des Mannes, die ihnen auch zum letzten Schritte verhilft: als er in geistlichem Gewande in der Kirche ihre Beichte hört, um so irgend etwas zu entdecken, gesteht sie ihm, einen Pfaffen lieb zu haben, und während der Mann nun lange Nächte hindurch auf diesen vor dem Hause paßt, pflegen das Weib und ihr Buhle im

1) Bocc.-Steinh. 430, 4.

Hause ungestört der Liebe. Und das Ende, nachdem die Frau ihrem Manne erklärt hat, daß sie ihn in der Kirche wohl erkannt und ihn unter dem Pfaffen, den sie liebe, gemeint habe, ist, daß er ihr nun vollends traut, und sie jetzt mit ihrem Buhlen erst recht zusammenkommen kann. Als die Frau ihrem Mann treu war, eiferte er gegen sie; jetzt, da sie Ehebrecherin ist, traut er ihr; und das Kausale dabei liegt offen am Tage. Also auch eine Lehre von klarster Deutlichkeit. Aber dennoch unterzog Hans Sachs den Stoff einer durchgreifenden Änderung, gerade der Lehre wegen; statt wie in der Quelle den Eiferer wegen seines Lasters und durch sein Laster recht tüchtig hineinfallen zu lassen, reduziert er den Schaden mehr auf das Ungemütliche des Wachestehens die kalten Winternächte hindurch und den gewaltigen Ärger und betont dann im zweiten Teile mehr das Einsehen des Mannes, daß er vorher als Eiferer töricht und unrecht gehandelt hat, verlegt aber das Hauptgewicht in den ersten Teil, indem er die absolute Unschuld und eheliche Treue der Frau konstatiert. Die Fassung der Fabel bei Boccaccio ist vorzüglich, es ist etwas allgemein Menschliches: jedes Laster rächt sich und gereicht zum Schaden, und je größer dieser Schaden im Verhältnis zum Laster ist, desto größer ist die dramatische Wirkung. Aber der Schaden muß eben von der Person empfunden werden, und das ist bei dem Ehemanne in der italienischen Novelle nicht der Fall, und darum würde die dramatische Wirkung des zweiten Teiles nicht groß sein, wenn Hans Sachs seiner Vorlage gefolgt wäre. Man sieht also, diese Änderung im Interesse der Wirkung der Lehre hat auch eine bedeutende Umgestaltung des dramatischen Aufbaus nach sich gezogen, zu Gunsten der Wirkung des Stückes auch in dramatischer Hinsicht. Die Gegensätzlichkeit der Situationen der Quelle „der eifernde Mann im Besitz eines treuen Weibes" und „der durch sein Eifern zum vertrauensseligen Hahnrei gewordene Ehemann" ist hier zur schon von Nr. 42 her bekannten „der gegen sein Weib eifernde Ehemann" und „der für das ungerechtfertigte Eifern gegen sein Weib bestrafte Ehemann" geworden. Es ist das kein spröder Kontrast, und Hans Sachs hat auch hier es wieder verstanden, etwas ganz Lebensvolles aus der so modifizierten Quelle zu machen; denn seine Änderungen sind alle gut motiviert und wohl über-

legt. Wenn in der Quelle das Weib, um das durch das Eifern ihres Mannes so eintönig gewordene Leben etwas angenehmer zu gestalten, einen Buhlen sucht und eine List bei der Beichte anwendet, um Gelegenheit zu erhalten, mit ihrem Buhlen zusammenzukommen, so ist ihre Lage nicht so schlimm, als wenn eben einfach das Eifern des Mannes unerträglich ist, wie im Spiel, wo sie das ganze Abenteuer einfädelt, einzig und allein, um dem Mann das Eifern zu vertreiben; der Mann muß da ein viel wütenderer Eiferer sein. Sie wünscht denn auch, lieber tot zu sein, als noch länger ein solches Leben zu führen (17). Den Vorschlag der Magd, mit dem Jüngling im Nachbarhause zusammen sich ins Buhlen einzulassen, weist sie ab: bisher habe sie ihrem Manne die Treue gehalten und wolle dies auch fortan tun. Damit tritt dann natürlich das Übermäßige des Eiferns des unmittelbar nachher auftretenden Mannes noch mehr hervor, wie denn schon die Nebeneinanderstellung der beiden Einleitungsszenen in diesem Sinne wirkt. 53—70 tritt uns nun wirklich ein Eiferer entgegen, wie ihn nur ein Hans Sachs darstellen kann. Seine Eifersucht ist so stark, daß sie fast zur Karrikatur wird. Soeben haben wir ja erfahren, wie treu das Weib ist, und daß sie es stets bleiben will, und nun dieser Monolog:

„HErr Gott, wie weh ist einem Mann,
Der ein schŏn, junges Weib ist han,
Der jedermann zur lieb begert,
Hartselig ist der Mann auff Erdt;
Sein Hertz vor ångsten weynt vnd wůtt,
In großen sorgen er jr hůtt
Vnd hilfft doch nit; dann Weibes list
Vnerforscht vnd vngrůndlich ist,
Verschmitzt, verschlagn mit manchem ranck.
Gleich in dem Spital lig ich kranck;
Mir hat Gott große Reichthumb geben,
Auch ein schŏn, junges Weib darneben,
Vmb die ich eyfer nacht vnd tag,
Der ich nachschleich, schaw, forsch vnd frag,
Hab doch dergleich nie ghŏrt noch gsehen
Von yr; die warheit muß ich jehen.
Jedoch reitt mich der Eyfer sehr
Vnd das je lenger vnd je mehr.“ (53—70);

er gesteht selbst, keine Ursache zum Eifern zu haben, und trotzdem dieses unsinnige Eifern! Obgleich er zugeben muß, daß ihm eigentlich nichts fehle, beklagt er sich als einen hart-seligen Mann (56). Also wie in Nr. 42 ist das verstärkte Eifern zur Verschärfung des Gegensatzes benutzt. Die damit wohl motivierte Leidenschaftlichkeit, die beim Zusammenstoße der beiden Gegenfiguren im Manne sich zeigt, wird 121ff. durch die Stichomythie vortrefflich dargestellt.[1] Die gewaltige Wut, in die er dann im zweiten Teil durch die List der Frau gerät, mag man aus 215 ff. ersehen, wo er sich voll Ingrimm ausmalt, wie er den Pfaffen behandeln wolle. Hans Sachs begnügt sich hier nicht etwa damit, eine andere Person beschreiben zu lassen, wie der Mann vor dem Hause Wache halte; dreimal offenbart er selbst uns seinen Gemütszustand in Monologen, die durch den Kontrast zu den Reden der Frau noch merklich an Wirkung gewinnen (vgl. 280 ff.).

Nr. 46. Ein hoher Vorzug des 46. Spieles besteht darin, daß Hans Sachs beiden Figuren, dem Weibe fast ebensosehr wie dem Manne, seine Fürsorge in dramatischer Hinsicht hat angedeihen lassen. Es sind keine großen Züge, mit denen er die Gegensätzlichkeit bei der Figur des Steffano vermehrt hat, wie er denn überhaupt sich hier eng an die Vorlage anschließt, und es dürfte damit der Vorlage mehr, als Schmidt[2] es zugibt, vom Verdienst zugewiesen werden, wenn das Spiel sich so köstlich präsentiert. Nicht als ob damit das Verdienst des Hans Sachs sollte geschmälert werden; denn bei einer guten Quelle hat der Bearbeiter weniger zu ändern als bei einer schlechten. Gerade in der Gegensätzlichkeit der Situationen beim Mann erkennen wir dennoch in aller Deutlichkeit die schaffende Hand des Dramatikers. Steffano sieht es als selbstverständlich an, daß ihm die List gelingen werde. Hans Sachs hebt das hervor und zwar in einer bis zum Höhepunkt des Spiels wachsenden Steigerung, während in der Quelle das Verhalten des Mannes nur ganz kurz und mit matten Strichen dargestellt ist. Die Frau ist fort zu ihrem Buhlen in der festen

1) Vgl. § 63.

2) Beiträge z. Gesch. d. dramat. Poesie, S. 68.

Meinung, der Mann liege betrunken in seinem Bette; gleich tritt der nun mit einem Monolog auf (75—92). Die Freude, daß er endlich seine Frau erwischt und überführt habe, spricht deutlich aus seiner Rede; er verriegelt die Haustür und will sehen, was sie nun mache. Das Weib kommt, hält einen prächtigen Monolog vor dem Hause und klopft dann an; spottend ruft ihr George Dandin der andere zu, sie solle sich nur nicht lange umsonst bemühen; denn in das Haus lasse er sie doch nicht. Nimmermehr komme sie an seine Seite, bis er ihren Verwandten ihr Tun und Treiben gemeldet habe (was durch Gegensätzlichkeit erzeugte dramatische Lebendigkeit anbelangt, eine sehr wirkungsvolle Drohung), und ihre Ehre werde die Behandlung erfahren, die sie verdiene. Die Frau bringt ihre Ausreden vor. Wenn nun schon 109—17 beim Mann mit Bestimmtheit jene Strenge der Überlegenheit des Richters dem Schuldigen gegenüber hervorgetreten ist, so ist das 128—31 in noch erhöhtem Maße der Fall; mit Spott hält er ihr die Haltlosigkeit ihrer Ausreden vor. Doch auch da ist die Frau nicht faul mit einer Entschuldigung und bittet von neuem um Eintritt. Je inständiger sie fleht, um so schroffer spricht sich seine Unerbittlichkeit aus, in um so höherem Maße werden die Drohungen mit den Folgen gewaltiger, entsprungen aus dem kräftigen, dramatisch wirksamen Bewußtsein seines Rechtes und ihres Unrechtes und dem absoluten Gefühle, daß die Entscheidung gefallen und das weitere nur noch eine Frage der Zeit sei (vgl. 134—9). Zweimal betont er, sie werde nicht hereinkommen. Von höchstem dramatischen Leben wird nun der Umschlag, indem Hans Sachs den Mann vorher noch laut die Frau, die er wirklich im Brunnen unten liegen glaubt, beklagen läßt: unterdessen ist sie ins Haus gelangt und ruft höhnende Worte hinunter (189—91). In der zweiten Situation fand Hans Sachs in der Quelle genug Motive zur Gegensätzlichkeit vor. Er führt sie aus und erhöht sie in ihrer Wirkung: breit klagt uns der Mann sein Elend (303—30); er sieht ein, daß er nun einmal muß „erschlagen“ sein mit seinem Weib, und darum will er Frieden schließen, nicht aus Liebe und von den Freunden beredet, wie bei Boccaccio.

Nr. 47. Damon wünscht Macht und Herrlichkeit zu erlangen. Mit der Darstellung dieses Wollens faßt sich die Quelle

kurz, dafür ist sie aber um so ausführlicher bei der Beschreibung der Zubereitungen zum Prunkmahle. Petrarca-Vigilius bemerkt zum Verlangen des Fremdlings: „Dann da einer / mit namen Damon / ein besonder lober / vnd alles seines glücks fürnemer verwunderer zu jhm kame / preisend seinn Stadt biß añ Himel / sagend er wer der seligest Mensch vber all vff Erden / Hab jhn Dionysius antwort: Wiltu aller meiner seligkeyt vnd guts lebens nur ein stücklin sehen vnd kosten? Sagt Damon / Ja ich beger sonst nichts anders / Da gebot Dionysius /“ usw., und es folgt nun die Schilderung der Vorbereitungen.[1] Hans Sachs aber legt die Gefühle Damons ausführlicher dar und läßt eine Steigerung im Verlangen eintreten. In dem eingeschobenen Monologe berichtet uns Damon, die ganze Nacht habe er nicht geschlafen und nachgedacht, was der König ihm wohl für eine Gnade wolle kosten lassen. Er denkt etwa an eine Stadt oder an ein Land, das ihm der König zu regieren geben, oder daß er ihn zum Nächsthöchsten in ganz Sizilien machen wolle. Er erwartet viel und ist voller Spannung. Der Bericht des Dion (57—68) ist ihm eine Bestätigung seiner Hoffnung, und er kann gar wohl begreifen, warum ihm sein Herr eine königliche Gabe schenken wolle, er findet es ganz in der Ordnung. Wie nun 115—32, wobei eine Benutzung des „Schimpf mit der Wahrheit“[2] nicht zu verkennen ist, Dionysius ihn auf den Thron setzt und ihm alle Gewalt übergibt, da gerät er in ein wahres Entzücken; seine freudige Stimmung ist mehr, als in der Quelle, hervorgehoben. So wenig ahnt er etwas, daß, wie der erste Trabant mit der Drohung beginnt, er keck ihnen abzutreten befiehlt, sonst lasse er sie würgen. Diese Trabanten sind also eine Zutat des Hans Sachs, die eine doppelte Wirkung ausübt: wir erkennen dadurch die große, ahnungslose Sicherheit des Damon vor der Katastrophe, und der Umschlag wird leidenschaftlicher, indem die Person sich plötzlich von mehreren Gefahren umgeben sieht. Damon erblickt das bloße Schwert über sich hangen, und der Umschlag tritt ein. Es folgt ein viel zu langes Hin- und Herreden, der Lehre und dem Typus zuliebe;

---

1) Vgl. § 62.
2) Vgl. Stiefel, Germ. 37.

die 122 Verse, die nach 192 kommen, sind dramatisch vollständig überflüssig. Die durch die belebende Gegensätzlichkeit erzeugte Wirkung wird damit wieder geschwächt.

Nr. 49. Dieses Spiel soll eine weitere Illustration sein zu der von Hans Sachs mehrfach vertretenen Lehre (vgl. Nr. 26, 82, usw.), daß man ein böses Weib, wenn es sonst nicht gehe, eben mit Prügeln und Gewalt in Gehorsam halten müsse. Das hier angewandte Mittel macht die Handlung aus. Da die Quelle schon ein unbedingtes Sichfügen der Frau aufweist, so konnte Hans Sachs nach dieser Seite hin nicht mehr viel machen; wohl aber hat er dadurch, daß er das Weib vor der Katastrophe uns in seiner ganzen unheimlichen, ungemütlichen Bösartigkeit vorführt, die Gegensätzlichkeit der zwei Situationen machtvoll wirken lassen. Wie immer, wenn es gilt, einen bedeutenden Zweck zu erreichen, hat auch hier Hans Sachs die verschiedensten Motive zur Hand. Die Quelle faßt sich mit der Beschreibung des Weibes kurz, Pauli S. 97 heißt es einfach nach einigen einleitenden Bemerkungen über Salomo: „Es kam einer der klagt dem könig, wie er es dan erklert.“ Salomo gibt ihm den gewünschten Rat, der geplagte Ehemann begibt sich nach Haus und wendet das erste Mittel an. Im Spiel tritt zuerst der Mann mit seiner Klage auf; und wie klagt er! Er „würfft die hendt von einander vnd spricht“:

„Ach, ich armer ellender Man,
Was sôl auf erdt ich heben ahn?
Das zu trost ist den Mennern geben,
Betrůbt am meisten mir mein leben.
Ey! ey! ey! ey! ach! ach vnd weh!
Hab ich weh, wo ich nur steh vnd geh,
Das mir niemandt kan helffen ab,
Denn hawen, schauffel vnd das grab!“ (1—8).

Der Nachbar tritt auf und gleich hebt er hier schon durch eine Gegensätzlichkeit die unglückliche Lage des Mannes hervor: er ist erstaunt, daß dieser jetzt im Ehestand so betrübt sei, während doch, wie er noch ledig war, sein „gschel laut raissig und frôlich“ war. Der Mann bedauert, überhaupt geboren zu sein, er wollte, seines Lebens Zeit wäre dahin, da er doch nur Ach und Weh in seiner unseligen Ehe hat; er will sich an einem Baum

erhängen oder in einem Brunnen ertränken, gleichviel, ob seine arme Seele dann gen Himmel oder in die Hölle fahre, wenn er nur einmal sein bitterböses Weib los ist. Wie fährt er auf, als jetzt noch der Nachbar fragen kann, ob denn sein Weib so bitterbös sei! (34—43). Dessen Bemerkung, die Frau scheine doch so „einfeltig, mitsam vnd gütig" zu sein, stelle sich „Bein leuten wie ein Schaff demütig" (48), daß er das gar nicht begreifen könne, gibt dem Manne reichliche Gelegenheit, neue Laster seiner Ehehälfte aufzudecken (52—71). Hans Sachs überbietet sich hier wahrlich selbst in der Schilderung des Eheteufels. So arg wird uns schon am Anfang das Weib beschrieben, daß eine Steigerung, ohne ins Ungeheuerliche und Unwahrscheinliche zu geraten, beinahe unmöglich scheint. Und dennoch ist dies Hans Sachs gelungen. Schon ihr Auftreten nach alledem wirkt stärker. Der Nachbar hat dem Mann seinen Rat erteilt und will sich nun nach Hause begeben. Da tritt sie ein und faucht die beiden an. Der Nachbar drückt sich, so daß die zwei jetzt plötzlich allein auf der Bühne sind; das dramatische Leben wird gehoben, indem gleich alles Interesse auf sie konzentriert ist. Und nun erst beginnt die Partie, wo auch Pauli recht einsetzt. Der Mann versucht es auf die verschiedensten Arten, sein Weib zu bessern, zuerst mit guten Worten, dann mit den Kräutern, und nun läßt die Quelle den Mann gleich die Steine holen, womit er endlich den gewünschten Erfolg hat. Hans Sachs schiebt vorher als weiteres Mittel die Edelsteine ein; also drei Mittel erweisen sich hier als nutzlos, statt nur zweier bei Pauli; die Boshaftigkeit des Weibes ist damit weiter erhöht.[1] Sie selbst führt ein faules Leben, ißt gut und trinkt viel und geht spazieren, den Mann aber hält sie mit dem Essen kurz.[2] Die Kontrastfiguren werden auch dahin gebessert, daß der Mann als ein guter Ehemann dargestellt wird, wodurch ihre Bosheit noch mehr hervortritt. Mit noch manchen kleinen Strichen erhöht Hans Sachs weiter durch Betonung der Bosheit der Frau die Gegensätzlichkeit der Situationen. Je bösartiger, ruppiger, herrischer sich das Weib benimmt, umsomehr bekundet es das völlige Nichtahnen einer Bestrafung, das Tiefein-

1) Vgl. § 24.
2) Vgl. § 22, S. 113.

gewurzelte und daher Gewohnheitsmäßige, so daß bei ihrem Unterliegen die poetische Gerechtigkeit in erhöhtem Maße befriedigt wird, was für die dramatische Wirkung ja nur von großem Nutzen sein kann. Der Katastrophe selbst läßt Hans Sachs hohe leidenschaftliche Erregung vorangehen und nachfolgen: der Übermut des Weibes wächst beständig, immer kecker wird sie; sie meint, wenn er Herr werden wollte, hätte er schon lang anfangen müssen, sie bleibe Herr im Hause.[1] Dieses blinde Selbstbewußtsein, diese durch öfteres Mißlingen der Anschläge des Mannes entstandene Sorglosigkeit müssen, wenn nun der Mann mit dem rechten Mittel kommt, die Leidenschaft des Zusammenstoßes der beiden Gegenfiguren auf einen Höhepunkt treiben; denn während für den Zuschauer jedes neue Mittel, das der Mann gegen sie anwendet, eine Vorbereitung zum endlichen Gelingen ist, übt auf die Frau die Reihe der mißlingenden Mittel die gegenteilige Wirkung aus: der Mann erscheint ihr immer geringwertiger, sie erwartet immer weniger, wenn sie überhaupt jemals an ein solches gedacht, ein Gelingen seiner Absicht. Doch ihre Stunde schlägt endlich. Da fällt sie denn vor dem Manne auf die Knie, vor dem „hertzen lieben Man", und in längerer Rede bekennt sie ihre Schuld; sie verspricht ihm, sie wolle ihn nicht mehr „also an schnurren", da er sie und ihn ernähre, durch die böse Gesellschaft sei sie verführt worden, gegen ihn zu handeln, wie sie nicht hätte sollen. Alle die Laster, die uns Hans Sachs vorher aufgeführt hat, läßt er sie nun bereuen; also auch hierin Gegensätzlichkeit. Dem wiederauftretenden Nachbar gegenüber läßt der Mann seiner Freude freien Lauf, so daß auch die zweite Situation in jeder Beziehung zu ihrem Rechte gelangt.

Nr. 51. Das Schema dieses 51. Spieles ist ein gemischtes, indem hier eine Person eine souveräne Stellung über den Situationen einnimmt, die den Umschwung erleidenden Personen aber von Hans Sachs ganz bedeutend herausgearbeitet worden sind. Dabei stehen die Situationen in straffer Gegensätzlichkeit, so daß schon dadurch diese letzteren Figuren ein größeres Gewicht erhalten, um so mehr noch, als der Umschwung nicht in-

1) Vgl. § 20, S. 101.

folge eines direkten Konfliktes mit der Gegenfigur vor sich geht: und dieses Moment ist uns auch ein Fingerzeig, warum Hans Sachs das Schwergewicht mehr auf diese leidenden Figuren verlegt hat: in ihnen ist eine leidenschaftliche Stimmung entstanden infolge des Konfliktes mit einer über ihnen stehenden Kraft, mit Eulenspiegel, und solche Figuren reizen den Dramatiker, während in Eulenspiegel ja keine weitern seelischen Erregungen entstehen: er steht über allem, ja das eigentliche Wesen seiner Figur liegt gerade darin, daß er unter andern Konflikte erregt, ohne selbst in einen solchen hineinzugeraten. Etwas derartiges haftet Eulenspiegel in den Erzählungen des Volksbuches meist an, aber eine Eigentümlichkeit der dramatischen Figur Eulenspiegel in den Fastnachtspielen des Hans Sachs ist das nicht. Denn in Nr. 58 und 77 handelt es sich um die Darstellung eines eigentlichen Konfliktes; hier aber vollzieht sich der dramatisch sichtbare Konflikt zwischen den Wirtsleuten einerseits und den drei Blinden und dem Pfaffen andrerseits. Eulenspiegel ist dramatisch nur insofern eine wirksame Gestalt, als er Reflexe in andern hervorruft, nicht aber, indem er eigene leidenschaftliche Reflexe aufweist. Er ist der Inspirator und als solcher freilich das Agens der Handlung; aber eben, er gibt nur und empfängt nicht. Eine dramatisch wirkende Gegensätzlichkeit werden wir also nur zwischen den erwähnten Parteien finden, den Wirtsleuten einerseits und den von Eulenspiegel vorgeschobenen andrerseits. Die Historie, die dem Spiele zugrunde liegt, enthält eigentlich zwei Streiche Eulenspiegels, die auf der einen Seite vor allem durch das sehr solide Band der Einheit der leidenden Person zusammengehalten sind, auf der andern durch die hinter den Figuren stehende Gestalt Eulenspiegels. Diesem Gegensatze der Parteien ordnen sich alle kleinern Gegensätze unter. Weil es zwei Streiche Eulenspiegels sind, finden wir auch zwei Höhepunkte, auch hier wieder der erste zur Steigerung der Leidenschaft beim zweiten benutzt[1] (vgl. Nr. 37, wo auch ähnlich eine Figur über dem Spiele steht). Also haben wir hier den Hauptkonflikt beim Zusammenstoß mit dem Pfaffen zu suchen. Der Wirt und die Wirtin treten auf und heben eine Klage an über die

1) Vgl. § 20, S. 98.

schlechten Zeiten. Der Wirt jammert, die Welt wolle „sprödt" werden, und ihr Haus sei leer von Gästen; wie können sie da ihren Zins „zusammenkratzen" und dazu noch die Steuer für den Pfleger? Und wie brauen, da die Gerste so „leychnam thewr" sei, seufzt die Wirtin. Und der Wirt:

> „Ja, mein liebs Weyb, bey meinen trewen,
> Nicht wunder wer, als ich vermein,
> Das einr vor sorg sprůng zu eim stein;
> Vnd wo es lang also wůrdt bleiben,
> So kůndt wir nit lang wirtschafft dreiben,
> Die Saw wůrt vns den zapffn hin tragen!" (72—7).

Also die typische Klage des Wirtes, wie sie auch noch in andern Spielen des Hans Sachs vorkommt. Da jener nun stets um sein Guthaben kommt, so liegt der Schluß nicht fern (vgl. Nr. 72), daß Hans Sachs mit dieser Klage die Gegensätzlichkeit der Situationen vermehren will: es geht dem Wirte schlecht, er wird daher mehr als ein Wirt, der eine rentable Wirtschaft hat, auf jeden einzelnen Gast angewiesen sein, sein Interesse am Gewinn, den ihm der oder die im Spiele auftretenden Gäste zubringen sollen, wird größer sein, ein Entgehen dieses für ihn so nötigen, sehnlichst erwarteten Gewinnes wird darum um so stärkere leidenschaftliche Reflexe in ihm wachrufen. Also das Umschlagen erwartungsvoller Freude in Kummer soll durch die Klage stets dramatisch mehr belebt (auch bei dem dramatisch unbedeutenden Wirt in Nr. 81), die Leidenschaftlichkeit erhöht werden. Wie die Wirtin die drei Blinden kommen sieht, da freut sie sich, und durch das Mißtrauen des Mannes wird ihre Freude noch mehr hervorgehoben. Wie der Wirt dann erfährt, daß sie Geld besitzen, freut auch er sich und empfängt sie mit offenen Armen (94 ff.), nennt sie „liebe Gäste", erzählt ihnen gleich, er habe gestern ein Schwein geschlachtet, und sie müßten jetzt von seinen Würsten essen, läßt einheizen, damit sie sich erwärmen können, usw. 125 tritt er wieder auf und verlangt Bezahlung, und nun heißt es im Ulenspiegel von den Blinden einfach: „Der ein hat die güldin nit, der ander hat sie ouch nit, der drit ouch nit, der fierd desgleichen, der lest mit dem ersten der hat die xii guldin nit. Die blinden sagten vnd kratzten die kôpf, wan sie waren betrogen; der wirt des gleichen", usw. Hier

aber, wie die Blinden sehen, daß keiner von ihnen das Geld hat, geraten sie hintereinander und entpuppen sich als ziemliche Gauner. Lôrl schilt die zwei andern:

> „Jr seit mir zwen der nassen knaben,
> Jr seidt gewonet alle zwen
> Vnd tragt mit euch, was nit wil gehn,
> Wo jr schleicht in die Pawren heuser“ (140—3),

und Lůdl nennt ihn darauf einen „dockmeůser“. Damit wird nicht nur die Handlungsweise des Wirtes noch besser motiviert, sondern der Umschlag wird dann auch um so leidenschaftlicher sein, als er jetzt sieht, nicht nur, daß er betrogen ist, sondern auch, daß er von offenkundigen Betrügern betrogen ist, welche Frage die Quelle ganz offen läßt. Also die Erkenntnis, Gaunern in die Hände gefallen zu sein, vermehrt die Gegensätzlichkeit (vgl. 151). Auch die Wirtin tritt fluchend ein: wer soll nun ihre Würste und ihren Schweinebraten bezahlen? Wirt und Wirtin schieben einander gegenseitig die Schuld zu. Der Schluß ist, daß sie nicht wissen, was tun (auch hier wieder, wie in Nr. 49, die Reflexe nach dem ersten Höhepunkt knapp dargestellt!): läßt sie der Wirt ohne Bezahlung abziehen, so reut ihn das Essen und Trinken; behält er sie, so „fressen“ sie ihm noch mehr weg. Er wünscht sie an den lichten Galgen. Ärger wegen des Verlustes und Ratlosigkeit sind demnach die vorherrschenden Empfindungen bei ihm: also wird der Rat des nun gleich auftretenden Eulenspiegel ihm ungemein willkommen sein. Im Ulenspiegel macht der Wirt, bevor er die Blinden in den Schweinestall wirft, die Reflexion, daß er auf beiden Wegen, ob er die Blinden fortjage oder behalte, Schaden erleide; hier im Spiel aber erst nachher, unmittelbar vor der Ankunft Eulenspiegels, wodurch durch die zweite Situation der untergeordneten Gegensätzlichkeit die erste Situation der das ganze Spiel in zwei Hälften teilenden Gegensätzlichkeit in ihrer kontrastierenden Wirkung erhöht wird. Der Wirt betont, daß ihm eine Bürgschaft sehr angenehm wäre (200 f.; 206). Wie Eulenspiegel mit dem Bescheid des Pfaffen zurückkommt, ist er gleich einverstanden; die Frist von zwei Tagen ist ihm gleichgültig. Als endlich die Wirtin die Bestätigung bringt, da ist er hoch erfreut und läßt die Blinden los; er freut sich über ihre

Freude, die sie nun bezeugen werden und schenkt ihnen gleich noch eine Brente Wein (229 ff.). Sowohl der Zug, daß der Wirt sich freut über den von ihm vorausgesehenen Jubel der Blinden, was einen ungemein hohen Grad heiterster Sorglosigkeit und unbekümmerter Sicherheit erkennen läßt, als auch sein Entschluß, den Blinden eine Brente Wein zu geben, was diesen Moment vor der Katastrophe zur höchsten Gegensätzlichkeit erhebt, beides ist von Hans Sachs zugefügt; denn der Ulenspiegel hat nur: „Der Wirt was frow, vnd liesz die blinden gon, vnd sagt sie ledig, vnd Vlenspiegel richt sich ouch" usw. Die Steigerung dem ersten Umschlage, der sich offenbarenden Zahlungsunfähigkeit der Blinden gegenüber, ist also in mehrfacher Hinsicht deutlich.[1] Und so ist denn alles zur Katastrophe bereit. Die zweite Situation ist schon im Ulenspiegel wirkungsvoll erzählt; Hans Sachs konnte also das Vorhandene nur ins Dramatische übertragen. Sehr geschickt verlegt er hier das Hauptgewicht auf die Reden und nicht in die äußere Handlung. Während bei Pauli sowohl, als auch im Ulenspiegel übereinstimmend das Ende vom Liede ist, daß zeitlebens der Pfaff den Wirt beschwören will und dieser sein Geld verlangt, tritt hier der Eindruck, daß der Wirt gänzlich unterlegen und jämmerlich getäuscht ist, dadurch bedeutend in den Vordergrund, daß der Pfaff das letzte Wort hat. Das verleiht auch den wütenden Worten des Wirtes noch eine etwas den Kontrast verstärkende Nüance.

Nebenbei sei hier auch auf die Lebhaftigkeit der beiden untergeordneten Situationsgegensätze hingewiesen. Der erste betrifft hauptsächlich die drei Blinden. Hans Sachs läßt sie möglichst intensiv ihre traurige Lage schildern: so werden sie durch die Gabe in eine hohe Begeisterung versetzt; bei der Entdeckung, daß keiner das Geld hat und es ihnen nun an den Kragen gehen wird, wird der Sturz aus ihrer Freudenhöhe ein um so tieferer sein. Sie müssen mit Weib und Kindern Sommer und Winter betteln; überall sind sie verachtet; die Bauern sind gar ungeschlacht und weisen sie allerorten unwirsch fort; die Bauernhunde fallen sie an, und natürlich — die Haderläuse peinigen sie; wenn sie des Nachts im Stroh liegen, so

1) Vgl. § 20.

fressen ihnen die Mäuse ihr Brot, und dennoch sind sie mit diesem Lager zufrieden. In der Stadt sind sie noch unwerter, da hält man sie für Verräter, Mordbrenner und Übeltäter, schilt sie Diebe und Bösewichter, und die Bettelrichter machen Jagd auf sie und legen sie in den Bettelstock. Ihre Freude beim Empfang des Geldes ist denn auch groß (vgl. 58 ff.). Der Ulenspiegel faßt sich hier sehr kurz. Es folgt dann die Unterhaltung der drei Blinden, unmittelbar vor der Aufforderung des Wirtes, zu zahlen (105—24), wovon im Ulenspiegel nichts enthalten ist, und in der kurzen Fassung bei Pauli natürlich auch nichts. Lо̊rl spricht behaglich aus, da gefalle es ihm, schön warm sei geheizt,

> „Da wо̊l wir vns legen int würst,
> Vnd bier sauffen, dieweil vns dů̊rst,
> Vnser armut hab wir verlorn." (107—9).

Lů̊dls Stimmung ist noch freudiger, er läßt den Junker, der ihnen den Taler gegeben hat, hochleben. Den Höhepunkt in der Steigerung, auf den dann die Peripetie folgt, bezeichnet die Rede Liendls, des dritten Blinden: er rühmt den Wirt (von dem aus gerade der Gegenschlag erfolgen wird), ihn dünkt, er sei ein guter Mann; die gegenwärtige Lage macht ihn nicht nur sorglos, sondern frech und verwegen: wenn der Taler verzehrt ist,

> „Mach wir vns wider auff die fert
> Vnd stosent Pawren Heuser vmb;
> Wer vns nit gibt, dem selbn erkrumb
> Sein maul, vnd darzu hendt vnd fů̊ß,
> Biß er zu letzt vns geben mů̊ß." (120—4).

Der Wirt tritt auf, verlangt Bezahlung und keiner hat den Taler. Wie schon erwähnt, fassen sich hier der Ulenspiegel und Pauli sehr kurz. Im Spiele sprechen die drei Blinden nicht nur etwa ihre Enttäuschung aus, sondern, wodurch die Gegensätzlichkeit in ihrer dramatisch belebenden Wirkung erhöht wird, brausen gewaltig auf, nicht gegen den Junker, eine abwesende Persönlichkeit, sondern streiten unter sich, und wie der Wirt sie in den Säustall abführt, ist ihre Erregung von einer Prügelei nicht mehr weit entfernt.

Auch bei der Person des Pfaffen finden wir eine ausgeprägte Gegensätzlichkeit, die dramatisch sehr belebend wirkt.

Er wird uns von Hans Sachs als habgierig geschildert (vgl. auch 279—84, wo ihn der Wirt unter anderem einen „kargen Hund“ schilt), und der Zusammenstoß mit seinen Gegenfiguren wird erfolgen, wie diese von ihm einen Taler verlangen, den er versprochen habe. In seinen Quellen fand Hans Sachs nur den Pfaffen vor, der habgierige Charakter ist seine Zugabe. Der Pfaff tritt auf mit einer Klage über die Bauern, sie „wo̊ln nimbr gehn opffer gehn“ (208), und dabei werden sie immer ärger; früher haben sie ihn noch zu den „rotsecken“ geladen: „Hewr ließ mich keinr seiner wůrst schmecken“; er weiß nicht, warum. Da sieht er Eulenspiegel kommen:

„Dort geht in Pfarhoff ein frembd Man;
Ich wil than, sam ich mein horas bet,
Ob er ein presentz bringen thet.“ (214—6).

Wie Eulenspiegel fort ist, spricht er seine Freude darüber aus, daß er dem Wirt nun endlich einmal heimzahlen könne dafür, daß er ihm oft zweimal aufgeschrieben und auch manchmal übel gemessen habe; es ist menschlich, daß ein Geizhals den andern haßt, wenn er mit ihm zu tun hat. 261 beklagt er sich von neuem über die Bauern, die nicht zu Opfer gehen. Unmittelbar bevor die Bäurin erscheint, womit dann die Situation umschlägt, spricht er noch einmal seine bestimmte Erwartung aus, die Geschichte werde ihm „ein gut verehrung“ eintragen (308). In der zweiten Situation konnte Hans Sachs auch beim Pfaffen, wenn die Darstellung wirkungsvoll sein sollte, in der Hauptsache einfach der Quelle folgen.

Nr. 53. Die beiden gegensätzlichen Partien — der habgierige Mönch vor und nach der Düpierung — sind von Hans Sachs noch energischer differenziert, als das schon bei Boccaccio der Fall ist: das Gefühl der Sicherheit beim Inquisitor, der Glaube des Habsüchtigen, sein Opfer sicher in den Händen zu haben, was im kausalen Zusammenhang steht mit dem immer stärker hervortretenden Eindruck des Geweihten, den die Persönlichkeit des Inquisitors macht, einer unantastbaren Unfehlbarkeit, einer gewissen indisputierbaren, natürlichen Superiorität, alles das ist von Hans Sachs in den Dienst einer wirksamen Gegensätzlichkeit gestellt worden. Wie der Inquisitor auftritt, zählt er zuerst seine Vollmachten auf: Inquisitor ist sein Name,

vom Stuhl zu Rom ist er eingesetzt, daß er auf Ketzerei aufpasse, über alle hat er Gewalt vom Papst, über Reiche und Arme, Junge und Alte, ihnen eine Strafe aufzuerlegen, sie zu „würgen“ oder zu verbrennen, sie ins Gefängnis zu werfen oder auch um Geld zu bestrafen. Also gleich am Anfang wirft er seine Machtstellung in die Wagschale und benimmt sich nun auch dementsprechend. Der Empfang des Simon Wirt ist sehr von oben herab: ob er der Simon Wirt sei, den er vor sich beschieden habe. Sobald der Nachbar Clas, nachdem er ihn aufs peinlichste bloßgestellt hat, fortgegangen ist, kehrt der Inquisitor dem Simon Wirt gegenüber wieder zu dem alten überlegenen Ton zurück (279 ff.). Der gleiche, der eben noch nur mit Beschimpfung sich hatte verteidigen können, er pocht jetzt auf seine Machtstellung: er, Clas, werde an ihm keinen Stummen finden und droht dem Simon Wirt mit dem Bann und macht ihm die Hölle heiß. Nicht nur Simon Wirt, sondern auch der Kustos kommt ihm mit hohem Respekt entgegen. Während der Inquisitor diesen in befehlendem Tone anredet (vgl. 169), tituliert er ihn mit „Wirdger Vatter“ (185), und „andechtiger Vatter, Vnsers Conuents der höchst Woltater“ (345 f.) und versichert ihm treu nach seinem Willen zu handeln. Vor allem ist es nun aber die Gestalt des Simon Wirt, die als Kontrastfigur zum Inquisitor auf diesen ihre Wirkung ausübt. Seine auf Furcht basierende devote Unterwürfigkeit läßt am besten diese unfehlbare Superiorität des Inquisitors hervortreten, ein sichtbares Zeichen seines, dramatisch wirkenden, Gefühles der Sicherheit und der Ahnungslosigkeit darüber, daß er getäuscht wird und ihm der fette Bissen entgeht. Simon Wirt ist der

> ...... „einfeltg Simon ...,
> Der ist reycher an gelt vnd gut,
> Weder an vernunfft, sinn vnd mut.“ (6—8).

Er redet den Inquisitor mit „Wirdiger Vatter“ (209), „Herr Wirdiger Vatter“ (213), „Heyliger Vatter“ (284 und 363), „Wirdger Herre mein“ (292) und „mein Herr“ (368) an; wie Clas nach dem Streit mit dem Inquisitor fortgegangen ist, und letzterer den Simon Wirt fragt, ob er den Schalk kenne, da verleugnet er aus Furcht seinen Nachbar Clas:

„Heyliger Vatter, ich kenn jn nit.
Er thut geleych sam sey er tol,
Vnsinnig oder gar stůdtuol.
Er ist ohn gfer mit mir reinkummen.“ (284—7).

Gerade diese Szene von 279 an zeigt den wirkungsvollen Gegensatz zwischen Inquisitor und Simon Wirt deutlich: obschon soeben der Inquisitor von Clas beschimpft und lächerlich gemacht worden ist, so hat doch die Furcht des Simon Wirt und der Respekt vor dem Inquisitor nicht nachgelassen. Indem hier noch nach der vorigen Szene die Furcht des Simon Wirt so groß ist, daß er seinen Nachbarn verleugnet und auf die bloße Bemerkung des Inquisitors hin, was er jetzt mit ihm tun solle, er sei ein Ketzer und im Bann, er gehöre ins Fegefeuer, ein gewaltiges Lamentieren anfängt (vgl. 292—5), so verfehlt das seine Wirkung auf die Gestalt des Inquisitors nicht. Auch zur Hervorhebung der dramatisch wirksamen Eigenschaften des Simon Wirt hat Hans Sachs eine Kontrastfigur geschaffen[1], den Nachbar Clas. Damit tritt der Gegensatz zwischen der Furcht des Simon Wirt und der Sicherheit des Inquisitors in eine schärfere Beleuchtung, indem gerade die scheinbar den Gegensatz der Situation schwächende Streitszene zwischen Clas und dem Inquisitor das dramatische Leben erhöht. Aber auch unmittelbar und direkt ist beim Inquisitor das Gefühl der Sicherheit und das absolute Vertrauen auf Erfolg deutlich gemacht; ich deute hier nur auf zwei Punkte hin: wie Hermann Pich den Simon Wirt beim Inquisitor verklagt, da stellt er ihn 104 ff. als etwas Verächtliches und als ganz harmloses Ausbeutungsobjekt dar, er sei gar einfeltig, grob usw. (105—7), so daß dann der Inquisitor voll Zuversicht ausspricht, er wolle ihm seine Schwingfedern auszupfen, und dem Angeber seinen Anteil zusagt, so sicher seiner Sache fühlt er sich. Auch 199 ff., bevor Simon Wirt vor ihm erscheint, ist der Inquisitor äußerst zuversichtlich; der Gedanke, daß ihm etwas mißlingen könne, liegt ihm fern. Wie unerwartet nun auch der Schlag von seiten des Simon Wirt erfolgt, so tritt er doch nicht unvorbereitet ein; die völlige Ahnungslosigkeit des Inquisitors hat notwendigerweise eine hohe leiden-

1) Vgl. § 53.

schaftliche Erregung beim Zusammenstoß zur Folge. Man beachte auch, wie der habgierige Charakter bei ihm hervortritt, wodurch das Entschlüpfen des Simon Wirt weiter gegensätzlich wirkt; man beachte ferner, wie dem Zusammenstoß weitere Motive mehr technischer Art vorangehen, welche die Leidenschaftlichkeit zur höchsten Höhe emporführen: wenn Simon Wirt mit seinem Bedenken vor den Inquisitor hintritt, so ist das nicht das erste Mal, daß dieser vor unsern Augen einen solchen Hieb erhält; durch die Angriffe des Clas ist ein Präzedens geschaffen, von dem seiner Wirkung nach der Hauptkonflikt eine Wiederholung, also dramatisch, weil verstärkt, eine Steigerung ist.[1] Ebenso technisch ungemein geschickt ist es dann, wenn die Äußerung des Bedenkens beim Simon Wirt nur zögernd, retardierend, erfolgt[2], was die dramatisch wirkende Gegensätzlichkeit beim Zusammenprall vermehrt. Und nun die zweite Situation. Die Wut des Inquisitors ist gewaltig, er kann sich nicht genug selbst mit seinen Ausdrücken der Entrüstung (400 f.) überbieten, und die entmutigten Reden, die er 417 ff. im Beschlusse führt, verstärken vorzüglich die Gegensätzlichkeit und zeugen noch von hoher vorausgegangener Erregung. Wie gewaltig der Umschlag ist, zeigt sich nun in der gerade umgekehrten Stellung der beiden Gegenfiguren zueinander: früher war der Inquisitor der Kläger und Simon Wirt der Angeklagte, jetzt klagt ihn und das Kloster Simon Wirt an (408 ff.), welch neue Gegensätzlichkeit die Darstellung bei Boccaccio - Steinh. nicht aufweist.

In Nr. 57 hat der Typus den Dichter beherrscht. Die Hauptfigur, die Kupplerin, wird, ähnlich wie dann in Nr. 85[3], allmählich von ihrem ersten Platze verdrängt, und das Ehepaar dominiert durchaus. Daß der Dichter am Schlusse in das bekannte Fahrwasser eines Ehekampfes hinein kommt und daher breit wird, mag auch ein klein wenig mit schuld sein; wir haben, wie wir später noch sehen werden, Analoga dafür. Aber die Hauptursache liegt doch im Typus der Kupplerin. Zur Her-

1) Vgl. § 20.
2) Vgl. § 18.
3) Vgl. § 50.

stellung einer saubern Einheit wäre notwendig gewesen entweder, daß die Kupplerin am Schlusse durchaus triumphierte, wodurch Gleichheit der Situationen bewirkt würde; oder aber, daß sie ganz tüchtig durchgeprügelt würde, wodurch in der unverhofften Überraschung, in der Enttäuschung, sehr gute Kontrastmotive entständen. Ayrer, der später den gleichen Stoff behandelte[1] und sicher das Hans Sachssche Spiel gekannt, im übrigen ein geringeres Stück geschaffen hat, läßt denn auch wirklich die Kupplerin eine gehörige Tracht Prügel empfangen, zuerst von der Frau, dann vom Mann: damit ist Klarheit in den Bau der Handlung hineingebracht. Für Hans Sachs aber lag die Version der Gesamtabenteuer sehr bequem; die leise Mahnung, die ihm das alte Spiel[2], das ihm ja auch vorgelegen hat, bot, wollte er nicht verstehen, denn für ihn ist eine unerfahrene, geprügelte (Ayrer) Kupplerin ein Unding: er kennt nur den Typus der listigen, gewandten, in Buhlgeschäften durchaus erfahrenen Kupplerin, die, wenn's schief geht, sich doch heil aus der Schlinge zu ziehen weiß. Daher begnügt er sich mit dem Halben, daß ihr der Streich mißlingt, sie sich aber noch herauswinden kann, und das nur in ganz undramatischer Weise, ohne ein Wort zu sprechen; sie zeigt keine Reflexe. So führt denn die Kupplerin die erste Hälfte der Handlung, das junge Weib aber eine neue zweite, und der dramatische Konflikt bricht sichtbar nur zwischen ihm und dem Manne aus; die Kupplerin fällt einfach weg, weil der Typus einer weitern Verwertung im Wege steht.

Nr. 58. 57 ff. werden uns der Pfaff und die Kellnerin zusammen vorgeführt; sie leben im besten Frieden miteinander, die Kellnerin liebt Spaß, und der Pfaff versteht solchen, also trefflichste Harmonie. 76 ff. ist das Verhältnis zwischen Pfaff und Eulenspiegel beleuchtet; der Pfaff lebt auch mit ihm in gutem Einvernehmen; Hans Sachs zeigt, wie Eulenspiegel dem Pfaffen ein guter Bekannter ist, von dem dieser alles eher, als Betrug erwartet, und dieses Gefühl der Sicherheit, das den Pfaffen Eulenspiegel gegenüber beseelt, verstärkt der Dichter

1) ed. Keller S. 2745 ff.

2) Keller Nr. 37.

noch, indem 79—104 die Kellnerin mit einer zu den Gefühlen des Pfaffen gegensätzlichen Gesinnung neben diesen hingestellt ist, so daß durch diesen aus der Nebeneinanderstellung entstandenen Kontrast die Anschauung des Pfaffen in ein weit schärferes Licht gerückt wird. So ist uns mit festen, sichern Strichen ein Stimmungsbild entworfen von der Person, die als Objekt der nun folgenden, den Kern der Handlung bildenden, List Eulenspiegels ihre Existenzberechtigung hat. In der Quelle suchen wir vergebens nach einer Spur dieser ganzen Darstellung, denn der Satz: „Vnd Vlenspiegel was wol bekannt in des pfarrers haus, wanner was oft da bei in vorzeiten gwesen, vnd was im wilkummen“ bot Hans Sachs nicht viel. Aber auch die Partie um den Höhepunkt des Spieles herum wird hier ganz bedeutend dramatischer, der Zusammenstoß viel unmittelbarer und erschütternder gestaltet; in der Quelle bemerkt der Pfaff, um Eulenspiegel zur Beichte aufzumuntern, einfach: „ich musz doch die beicht nicht melden“, hier:

„Wo ichs menschen an det zeigen,
So kem ich vmb mein priesterlich ambt
Samt meiner pfarr vnd allesambt,
Vnd wo ich auch nit thet entpfliehen,
Det man mir zungn zumb nack ausziehen
Pey dem pischoff zw Mersenperg.“ (182—7);

damit ist die Figur des Pfaffen in ihrer Gegensätzlichkeit zum zweiten Teil gebessert; wir wissen nun: sollte sich der Fall ereignen, daß der Pfaff ausschwatzt, so würde er in eine ungemein gefährliche Situation hineingeraten. Dadurch, daß diese Situation uns so vom Pfaffen selbst geschildert wird, während die Quelle nur schwach andeutet, wird damit seine Lage exponiert gestaltet: er hat, das fühlen wir, in größter Ahnungslosigkeit sich selbst sein Urteil gesprochen, und diese Ahnungslosigkeit ist eben von Hans Sachs als Motiv zum Gegensatz benutzt, von ihm mächtig vergrößert und klargelegt worden. Das ist eine scharfe Kante; auch die andere ist nicht minder scharf, resp. von Hans Sachs geschärft. Nachdem in der Quelle Eulenspiegel dem Pfarrer gebeichtet hat, er habe „nur fünfmal“ bei dessen Magd geschlafen, geht der Pfaff in die Kammer, ruft die Magd und fährt sie natürlich heftig an, und da die Magd, die sich un-

schuldig fühlt, leugnet, schlägt sie der Pfaff mit einem Stecken „brun vnd bla“. Eulenspiegel hört alles im Nebenzimmer und hat seine Freude daran; am andern Morgen, bei seinem Weggang, hält er in der Quelle dann dem Pfaffen vor, er habe das Beichtgeheimnis gebrochen, droht, er werde ihn verklagen und erlangt so das Pferd. Das ist wenig dramatisch wirkungsvoll. Ganz anders im Spiel: auch hier ruft der Pfaff die Kellnerin zu sich, flucht sie, und auch hier wird geprügelt, aber hier spricht Eulenspiegel seine Drohung nicht erst am andern Morgen, vor seinem Weggange aus, sondern gerade in dem Moment, als die Prügelei den Gipfelpunkt erreicht hat. Wie sorgsam hat Hans Sachs den Streich auf diese Höhe geführt: zuerst der köstliche Gegensatz zwischen der Auffassung der Situation durch den Pfaffen und durch die Kellnerin (220—8), wobei das Mißverstehen der Situation durch die Kellnerin als retardierendes Motiv[1] benutzt wird, was von einem gewandten Dramentechniker zeugt. Diese Gegensätzlichkeit besteht nicht nur darin, daß Pfaff und Kellnerin die momentane Lage mit verschiedenen Augen ansehen: es wird auch die Auffassung der Lage durch die Magd von ihr dazu benutzt, durch Verschärfung des Kontrastes die Eindrücke, die das Geschehnis auf den Pfaffen gemacht hat, leidenschaftlicher zu gestalten. Dann immer heftiger werdendes Gezänk, bis zuletzt durch das technische Mittel der unvollendeten Verszeile 240/1 der Übergang vom Wort zur Tat angedeutet wird; und dann der Bühnenanweis „Eulenspigel kumbt, wie sie einander rauffen vnd schlagen, spricht“, worin das Geheimnis der großen dramatischen Wirkung dieses Höhepunktes liegt. Indem diese Handlung Eulenspiegels in allernächste Nähe des Momentes gerückt wird, in dem der Pfaff in seiner Ahnungslosigkeit am meisten bloßgestellt und ungedeckt ist, nämlich in den Moment selbst, in dem er in die Schuld gerät, wird die Handlung Eulenspiegels in ihrem Kontrast zur Lage des Pfaffen erhöht, so daß also hier zwei aufs kunstvollste und schärfste zugespitzte Gegensätze aufeinander prallen. Auch die fallende Handlung hat eine drastische Darstellung erfahren. Zuerst verflucht und verwünscht der Pfaff

---

1) Vgl. § 18.

den argen Schalk, dann faucht er die Kellnerin an und heißt sie zum Teufel gehen, und die Gegensätzlichkeit zur ersten Situation wird nun vermehrt durch eine bedeutende Umgestaltung: er heißt die Magd aus seinen Augen gehen, und wie diese ihm nun gleich den Gehorsam kündet und sich fortmacht zu einem andern Pfaffen, den sie schon wisse, und bei dem sie ungeschlagen sei, da reut es ihn:

> „Ach, Margret, liebe Kellerin,
> Pleib, es sôl als verziegen sein."

Aber:

> Die kellerin geht dahin, spricht:
> „Nain, nain, ich kumb nit mer herein,
> Phalt die zwen daler fůr mein lon."
> Sie get dahin. (301—5).

Hätte er sie in seinem Zorn einfach laufen lassen, so würden wir ihn wenigstens in der Beziehung als befriedigt betrachten müssen: die Kellnerin wäre fort, wie er gewollt; so aber wird seine Lage noch betrübter. Weder sind in der Quelle der Verlust des Pferdes und das Entlaufen der Magd auf einen so engen Zeitraum konzentriert, noch ist dort irgend etwas von einem Affekt beim Pfaffen infolge des Verlierens der Magd zu entdecken. Ausführlich werden uns im Spiel die nun den Pfaffen beseelenden Gefühle mitgeteilt:

> „Erst pin ich ein elender mon,
> Glaub, kein elender sey auf ert,
> Pin kumen vmb mein guetes pfert,
> Kumb icz auch vmb mein kellerin.
> Vileicht get Ewlenspigel hin
> Vnd offenwart mein sach, der narr,
> So kumbt ich darzw vmb die pfarr.
> Es kumbt allain kein vngelůck,
> Ains pringt das ander auf dem růeck,
> Ich kunt nit vnglůckhafter sein.
> Ich wil mich gen sawffen vol wein,
> Das ich nur meins vnglůcks verges
> Vnd mich nit heimlich darumb fres." (306—18);

also auch noch Angst vor Entdeckung. So ist auch hier wieder die Seelenbewegung, die im Pfaffen vor sich geht, mächtiger, also werden die Wogen, zumal bei einem so verstärkten leidenschaftlichen Höhepunkte um so höher schlagen. Gar viel verdankt, wie wir gesehen, das dramatische Leben den Zutaten des

Hans Sachs, so daß wir also keineswegs eine so „schwache Leistung“ vor uns haben, wie Stiefel[1] meint.

Nr. 61. Während in Nr. 51 nicht nur der Konflikt, sondern auch der erste Anstoß dazu von Eulenspiegel ausgeht, ist es hier nur der Konflikt selbst, der eigentliche Zusammenstoß, der durch die Kupplerin ermöglicht wird. Sie bringt vorhandene gegensätzliche Motive zum Austrag. Nicht sie aber ist in erster Linie befähigt, zur Erhöhung des dramatischen Lebens herausgebessert zu werden, denn die in ihr werdenden Reflexe, meist Freude, sind dramatisch nicht besonders wirksam, besonders wenn energisch gespannte Kontrastpartien nicht vorhanden sind. Sie repräsentiert mehr das äußere Leben und bewirkt inneres. Anders bei Pawlina: sie ist das Objekt, an ihr wird der Umschlag sichtbar, auf den ihre Gegenfiguren hinarbeiten und der die Handlung ausmacht. Eine an dieser Stelle vermehrte Gegensätzlichkeit wird also das ganze Spiel durchwärmen. Damit ist aber auch eine Erhöhung der Gegensätzlichkeit bei Felix bedingt, und indem nun überall, wo Figur und Gegenfigur einen Kontrast der Situationen aufweisen, Gegensätzlichkeit in der Wirkung herrscht und eine vermehrte Kontrastierung der Figuren die Folge ist, so ist durch die Spannung der Gegensätzlichkeit bei Felix nicht nur diese Figur dramatisch lebendiger, sondern es hat das auch seine nicht viel weniger starken Folgen für die Figur der Pawlina. Indem ferner durch Vermehrung der Gegensätzlichkeit bei Pawlina die Geschicklichkeit der Kupplerin mehr in den Vordergrund tritt, wird also auch nach dieser Seite hin der Kontrast der Figuren, also das dramatische Leben, erhöht. Wir sehen demnach, daß hier der Dichter mit vollem Recht einsetzte. In der ersten Situation tritt uns die noch unverführte Pawlina entgegen. Es handelt sich also bei Hans Sachs darum, ihre unerschütterliche Treue darzustellen. Es wird uns gleich auffallen, daß in der Einleitung der Abschied, also auch der Mann, vorgeführt wird, denn es gehört zur größten Seltenheit bei den Hans Sachsschen Fastnachtspielen, daß eine Figur bloß wegen 23 Versen Aufnahme im Spiel findet. Es muß schon ein sehr zwingender Grund vorliegen; selbst in Spielen, wo der Mann später handelnd eingreift

1) Germ. 36, 41.

(vgl. Nr. 37, Nr. 43), konstatiert die Frau zu Beginn einfach, der Mann sei fort. Wenn Hans Sachs hier an die Spitze des Spieles die Abschiedsszene stellt, so will er ohne Zweifel damit den Glauben des Mannes an die Treue seiner Frau uns recht augenscheinlich machen; 28—35 spricht jener es aus:

„Mein Paulina, ich wais gancz sat
Dich trew, frumb, zuchtig, kewsch vnd rein,
Drum pefilch ich dich dir allein.
Doch hûet dich vor den perentreibern,
Peschlews dein haus voı alten weibern
(Der petrug ist in guetem schein)
Vnd halt dich fein einsam allein,
Wie dw den vormals hast gethon!"

Und dieses große Zutrauen, denken wir dabei, wird wohl seine Begründung haben. Mann und Frau werden uns zusammen vorgeführt, wir sehen das vollständige Vertrauen des Mannes in die Treue der Frau, wir sehen die anhängliche Liebe der Frau zum Manne. Durch diese Einleitung ist die Frau in Gegensatz gestellt zur Frau nach der Bekanntschaft mit der Kupplerin. Hans Sachs kennt wohl die Wirkung eines solchen scharfen Konstatierens gleich am Anfang des Spieles, und er zeichnet sich damit von so vielen Zeitgenossen und Vorgängern vorteilhaft aus. So ist denn in der einzigen mir bekannten dramatischen Bearbeitung des Stoffes in dem Interludium „de Clerico et Puella" aus dem 14. Jahrhundert[1] die Szene am Anfang, wo die Eltern der Jungfrau (es handelt sich hier um einen Clericus, der um ein Mädchen buhlt, dessen Eltern ausgegangen sind) fortgehen, nicht vorhanden. Wie Philipp abgetreten ist, da bestätigt Pawlina in einem Monologe das Vertrauen ihres Gatten. Und weiterhin, nachdem der Jüngling sie gesehen, tritt sie von neuem mit einem Monologe auf (73—90); sie berichtet, Felix habe ihr geschrieben, wie er sie so herzlich liebe:

„Mir hat Felix Spini geschrieben,
Wie er mich so herzlich thw lieben,
Mir lest zw dinst all nacht hoffirn,
Vnd thuet auch rennen vnd thurnirn
In meinem dienst — Schûet in der rit!
Ich pedarff seiner dinst gar nit," (73—8),

1) Vgl. Reliquae antiquae, ed. Wright und Halliwell. I. 145—7.

sie habe eigene Mägde und Knechte, die ihr ehrlich und recht dienten, seine Dienste werden ihr zur Unehre gereichen, und nie solle es ihm gelingen, sie zur Liebe zu erweichen. Ihren Herrn allein habe sie lieb, und sonst verleihe sie ihre Gunst niemandem; umsonst seien seine schmeichlerischen Ränke. Dann erzählt sie auch, wie sie die Geschenke und die Kupplerinnen, die er gesandt, abgefertigt habe. Durch ihren Monolog 193 bis 202, unmittelbar vor dem Besuche der Kupplerin bei ihr, tritt eine Steigerung ein, indem sie gerade vor dem Ausbrechen des Konfliktes noch einmal und noch entschiedener als früher ihren unerschütterlichen Entschluß betont. Die noch größere Festigkeit offenbart sich besonders darin, daß sie nicht mehr nur jeden Gedanken an Treubruch entschieden von sich abweist, sondern auch ihren Spott über ihren Anbeter ausgießt: sie habe den Buhlen abgefertigt, und dennoch gehe er täglich die Gasse auf und ab und gähne ihr Haus an, sehe drein, als ob er von Sinnen wäre, „hengflůgle“ wie eine Karpfe, die nur ein Küchenleben habe. Sollte er auch vor Sehnsucht sterben, so würde er ihre Huld doch nicht erhalten, denn die gehöre allein ihrem Herrn. Hans Sachs hat sich also alle Mühe gegeben, die Willensfestigkeit der Frau zu betonen. So ist der Abstand von der einen Situation zur andern ein möglichst großer, daher der Übergang in Beziehung auf die Frau ein bedeutender, weil ein von leidenschaftlicher Seelenbewegung begleiteter. Denn auch bei der zweiten Situation ist die Hand Hans Sachsens erkennbar. Wie in der Quelle ist Pawlina auch hier erschrocken, nachdem ihr die Alte das Märlein von ihrer verwandelten Tochter erzählt hat: sie will ihre Sünde wieder gut machen (vgl. 281—301, 316—34); sie fordert dazu noch die Kupplerin auf, diesen Abend bei ihr zu bleiben, da sie merke, sie habe noch mehr gute und heilsame Lehren; sie gibt ihr zwei Dukaten und verspricht, ihr und ihrem weinenden Hündlein alle Sonntage zu essen zu geben, — alles Momente, die neben der breiten Darstellung der Reflexe in erster Linie dazu geeignet sind, die neue Situation drastisch zu gestalten, indem sie uns Pawlinas Angst und Entsetzen vor dem Abgrund, an dem sie gestanden ist, ausmalen. Das Gegenstück zu ihr, Felix, ist von Hans Sachs auch nicht vernachlässigt worden. So ist die leidenschaftliche Sehn-

sucht bei ihm verstärkt; bei Äsop[1] heißt es: „daz er mainet ze sterben, wa si im nit werden möchte“; hier sind die Farben dicker aufgetragen, indem der Jüngling 109 und 120 den nahen Tod fühlt und auch 155 f. nur von „hawen, schauffel und graben“ Erlösung von dem „hartsel“ erwartet. Hans Sachs ist hierin nicht der deutschen Übersetzung der Gesta Romanorum gefolgt, wie Stiefel[2], nach den ihm vorliegenden lateinischen Gesta Romanorum als nicht unmöglich annahm; denn in der Camerlanderschen Bearbeitung von 1538 findet sich nichts davon. Es handelt sich hier einfach um die Verstärkung von etwas schon bei Äsop Vorhandenem. Hans Sachs stellt nur die Reflexe, die die Begebenheit in Felix hervorgerufen hat, leidenschaftlicher dar, er vermehrt die Gegensätzlichkeit. In drei längern Reden offenbart uns Felix sein gequältes Gemüt. Auch in der zweiten Situation teilt er uns sein Empfinden mit, was in den Quellen natürlich nicht der Fall ist.

Nr. 62. Wenn man die Vorlage[3] liest, wird man gleich erkennen, daß hier von einer bedeutenden Verschärfung der Gegensätzlichkeit, die auf der einen Seite in einer intensivern Verliebtheit, auf der andern in einer noch größern Enttäuschung des Helden bestehen müßte, nicht die Rede sein kann, wenn der Dichter nicht ins maßlos Groteske verfallen wollte. Nun sind ja wohl Calandrin wie Eberlein Dildapp grotesk komische Figuren, aber doch nur bis zu einem bestimmten Grade; das Lebenswahre leidet nicht darunter, und das ist für Hans Sachs überall das Maßgebende. Daneben blieb es ihm natürlich unbenommen, das Groteskkomische nach einer andern Seite hin, also etwa zur Ausschmückung der Person an sich, des Bauern, zu vermehren. Einige wenige Momente können hier gleichwohl noch angeführt werden, die im Dienste einer vermehrten Gegensätzlichkeit stehen. Es wäre da etwa zu nennen die schon im ersten Teile sich stark offenbarende Furcht des Eberlein vor seiner Frau; wenn diese hier schon stark hervortritt, wird der Konflikt, der infolge eines Zusammenstoßes mit der Frau entsteht, noch leidenschaftlicher werden. Bei Boccaccio ist

1) S. 324.
2) Germ. 36, 43.
3) Bocc.-Steinh. IX, 5.

allerdings schon eine Spur davon vorhanden, indem dort[1] Calandrin zu Buffelmacho spricht: „hüte wir uns nür vor Nello der meines Weib geporner freunt ist, dann wo im das zewissen kem so verderbet er uns alle dinge", usw.; aber es zielt dies mehr auf Nello hin, als auf das Weib. Ganz anders bei Hans Sachs; hier lautet die Stelle

Vlla Lapp:

„Ja, wen gleich sie erwirbestw,
Sag, was wirt dein weyb darzv sprechen?
Mainst nicht, sie wert dein puelen rechen?
Dw waist: sie ist ain pöser deuffl,
Die dich sunst vber tag auf knewffl,
Wie mans im ganczen dorff wol wais."

Eberlein Dildapp:

„O schweig der ding! pocz angst, pocz schwais!
Ich wil so haimlich mit vmbgen,
Das sie es gar nit sol versten", usw. (44—52).

Diese Furcht ist dann durch die Ausmalung des Weibes wohl motiviert. Weiter möge erwähnt werden die bei Hans Sachs stärker hervortretende Sicherheit Eberleins, daß ihn die Wirtin liebe. Bei Calandrin ist dies Gefühl natürlich auch sehr dominierend, es handelt sich bei Hans Sachs aber mehr um ein energischeres Betonen, besonders durch neue Züge, wie etwa, wenn Eberlein 15 f. erzählt, die Wirtin habe ihn stets, wenn es ihr Mann nicht sah, „mit Augen angeworfen"; oder 61 ff., wie sie gestern Abend, da er dort gezecht und ihr „ain weng darzw greiffen thet", sie ihm mit der flachen Hand einen Patsch auf den Rücken gegeben habe, daß er an die Wand fiel, und ihm ein Scheit Holz nachgeworfen habe, was alles aus lauter Liebe geschehen sei. In der zweiten Situation ist dann durch den Schlußmonolog Eberleins dessen jetzige Stimmung recht verdeutlicht.

Nr. 63. An äußerem Leben ist das 63. Spiel nicht arm, aber viel dramatisches Leben weist es als Ganzes nicht auf: die Streitsucht der Frau wird durch eine Lehre gebessert, die ihr mit Worten, ohne schweren Konflikt, beigebracht wird. Es ist eine gar nicht unbedeutende Gegensätzlichkeit vorhanden, aber so zu sagen ausschließlich zum Zwecke, die Wirkung der Lehre zu erhöhen.[2]

---

1) S. 563, 30 ff.

2) Vgl. § 30.

Nr. 64. Die Gegensätzlichkeit der Situationen zeigt sich hier an der Figur der Frau vor und nach ihrer Züchtigung. Das zänkische starrköpfige Weib ist es, das sich mit aller Vehemenz breit macht. Gleich beim ersten Auftreten des Mannes fährt sie ihn an (25—7) und wettert (51—5), obgleich sie sich hier noch nicht von ihrer schlimmsten Seite zeigt.[1] Sie bleibt allein zurück, und ihre Mutter erscheint. Es folgt ein Dialog von hundert Versen zwischen beiden, neu von Hans Sachs geschaffen. Die Tochter klagt der Mutter ihr Leid; diese weist darauf hin, daß sie selbst ihren Mann genommen habe, ohne die Eltern zu befragen, und nun allein schuld sei an ihrem Unglück; sie ermahnt sie, freundlich ihren Mann zu strafen und nicht ihn grob anzuschnarren, kurz, sie entwirft ein ausführliches Bild von einer musterhaften Ehefrau, wie ihre Tochter eine sein sollte. Wenn man es recht anstelle, könne man auch einen „unghraten man" zu einem „pidermon" machen; mit sanften Worten müsse man ihn „fein gůetlich straffen", nicht nachts, wenn er betrunken heimkomme, sondern am Morgen, wenn er den Wein ausgeschlafen habe, und sie gibt sogar ein Muster einer solchen liebevollen Strafpredigt (109—17). Und nicht einmal oder zweimal bloß, sondern bis sein Gemüt erweicht sei.

„Wan die wicz kůmet nit vor jarn.
Mit der zeit wirt er wol erfarn,
Das dw in mainst mit ganczen trewen." (125—7).

Dieses Bild wirkt kontrastierend zum Benehmen der Frau und hebt das Häßliche und Leidenschaftliche des Benehmens noch mehr hervor.[2] Sie aber mag ihm kein freundliches Wort geben (95) und droht ihm jetzt schon wieder mit einem stürmischen Empfang, wenn er nachts betrunken nach Hause komme. Es reut sie, daß sie ihrem Mann in ihrem Leben auch nur ein gutes Wort gegeben. Durch die Vorwürfe der Mutter (134—53) wird weiter das Vorgehen der Tochter beleuchtet. Durch die Mißachtung der Ermahnungen und Strafreden der Mutter tritt nicht nur das Ungerechte, Strafwürdige, sondern auch das Leidenschaftliche der Gefühle hervor. Es ist ein gewaltiger Haß vorhanden, der

1) Vgl. § 34, S. 245.
2) Vgl. § 22, S. 115.

sie zu diesem Benehmen dem Manne gegenüber veranlaßt, und dieser so stark hervorgehobene Haß der Frau ist von Hans Sachs auch dramatisch verwertet, indem er so durch Verschärfung der Gegensätzlichkeit die Gemüter leidenschaftlicher aufeinander platzen lassen kann. Auf der andern Seite sehen wir den „losen Mann“ mit seinem „losen Zechgesellen“ auftreten; sie zeigen sich in ihrer ganzen Liederlichkeit. Indem hier Hans Sachs aus dem rechtschaffenen Mesmer, wie wir ihn bei Pauli finden, einen Lump und Taugenichts macht, hat er ganz entschieden die Gegensätzlichkeit in dramatischer Hinsicht vermehrt; so ist das Objekt der Zanksucht derart, daß es die Leidenschaft der Frau noch mehr aufregt; die Distanz zwischen beiden ist erweitert, darum wird sich auch der Mann beim Zusammenstoß leidenschaftlicher benehmen. Unmittelbar vor dem Höhepunkt tritt noch eine Verschärfung ein durch den Monolog der Frau, der von Hans Sachs aus diesem bestimmten Grunde ist geschaffen worden; denn er hätte ja nicht beide Männer brauchen abtreten zu lassen. Die Frau erklärt da, bei ihrem Trotze zu verharren, möge geschehen, was wolle, und flucht den beiden. Die zweite Situation ist in der Quelle die, daß die Frau wieder redet, und wohl auch, daß sie sich dem Manne unterwirft; denn bei Pauli[1] heißt es ja: „uff ein zeit gedacht er wie er darvor möcht sein, das er nit allwegen behadert würd“, usw. Hier äußert sich der Umschlag einzig darin, daß sie wieder spricht, und die Versöhnung erfolgt dann nachher beim Erscheinen der Mutter, am Schluß. Wir müssen kaum annehmen, daß Hans Sachs dies so gestaltet, um die Mutter durch die Tochter können holen zu lassen, wir dürfen wohl umgekehrt schließen, daß darum die Mutter nicht plötzlich dazwischen kommt, weil Hans Sachs keine Ergebung der jungen Frau wollte, diese also demonstrativ die Mutter holen mußte. Denn abgesehen davon, daß Hans Sachs die Wirkung der unerwarteten Erscheinung einer dritten Person während einer Prügelszene wohl kannte und sie gewiß nicht ohne Grund durch etwas schwächeres ersetzt hat, hat er, was dramatisches Leben anbelangt, damit eben gebessert: wäre er der Quelle gefolgt, so hätten wir eine zweite Situation etwa

1) S. 406.

wie in Nr. 49. Damit wäre aber hier die Gegensätzlichkeit nicht recht wirksam gewesen; denn in der ersten Situation von Nr. 49 ist von Hans Sachs das Gefühl der Sicherheit und Überlegenheit des Weibes betont worden, und da war denn eine Unterwerfung und ein Geständnis der Ohnmacht als gegensätzliche Situation vorzüglich. Hier aber in unserm Stücke sind Haß und Starrköpfigkeit die beim Weibe in Frage kommenden Eigenschaften, und da sind Brechen der Starrköpfigkeit und Demütigung durch die gehaßte Person das richtige Gegenstück: diese wirken dramatisch lebendiger, weil mehr direkt gegensätzlich.

Nr. 68. Dramatisch ist dieses Spiel schwach, die abstrakte Lehre überwuchert.[1] Die Gegensätzlichkeit ist so ziemlich die gleiche geblieben, wie in der Quelle. Auch im zweiten der beiden in dramatischer Hinsicht von einander unabhängigen Teile geht die Gegensätzlichkeit über das schon in ältern ähnlichen Fastnachtspielen vorhandene Maß nicht hinaus.

Nr. 72. Hans Sachs führt uns 78—139 die Wirtin vor, wie sie immer weniger ihre Neugierde bezähmen kann, und Eulenspiegel ihr stets die Antwort auf die Frage, was sein Beruf sei, vorenthält. So muß der Wirtin das bloße Wissen, Eulenspiegel könne alte Pelze neu machen, eine große Errungenschaft und daher etwas Freudiges sein. Er zeigt uns, wie 269 ff. die Gevatterin und die Nachbarin ihre Freude über diese „schone nüeze künst" aussprechen und diese zwei Weiber nicht nur an die Kunst Eulenspiegels absolut glauben, sondern ihm auch noch andere solche Künste zutrauen, wie z. B., daß er alte Leute wieder jung machen könne. Weiter führt er uns 293 ff. die Wirtin vor, die sogar glaubt, die Kunst des Pelzerneuerns nun auch zu verstehen, da sie Eulenspiegel seinen Segen abgemerkt habe und so fest an das Gelingen des Zauberwerkes des köstlichen Schwindlers glaubt, daß sie schon meint, auf den Pelzen im Kessel neue Haare wachsen zu sehen. Dadurch wird die Situation vor dem Ausbruch des Konfliktes anschaulich gemacht und in ihrer Gegensätzlichkeit zur fallenden Handlung erhöht. Von alledem ist natürlich in der Quelle nur wenig wahrzunehmen, indem dort das Hauptgewicht auf die Darstellung der Handlung Eulenspiegels gelegt ist. Von diesen Unterhaltungen der Weiber

1) Vgl. § 28, S. 222.

aber und ihren kühnen Hoffnungen ist in der Quelle nichts zu finden. Es wird aber nicht nur das „vorher“, sondern auch das „nachher“ der Situation deutlich gemacht, so, daß die beiden Situationen auseinander gerückt, in ihrer Gegensätzlichkeit verstärkt werden. Während es in der Quelle heißt: „Also ließen sie die belz ston vnd meinten, er kem noch wider vnd würd ynen die belz auswaschen“, merken hier die Weiber sogleich, daß sie getäuscht, ein Opfer Eulenspiegels geworden sind, und sie fluchen gewaltig und drohen ihm,

„Hettn wir den schalck, wir woltn verzwůnzen,
Im alle drey in ein or průnzen!
Vnd woltn im sein angsicht zerkraczn,
Als wer er gewest vntern kaczn;
Wir woltn im warlich lonen recht
Gleich wie dem dewffel seinem knecht,
Das er derft peichten kainem pfaffen!“ (347—53).

Also ein kraftvoll gespannter Gegensatz, während wir in der Quelle eigentlich kaum von einem solchen sprechen können; das Warten dort ist so undramatisch wie möglich. Aber damit begnügt sich Hans Sachs nicht; mit Geschick spitzt er den Kontrast noch weiter zu: im Ulenspiegel tanzen die Kinder, die mit den Weibern ins Holz gehen, um Feuermaterial zum Pelzwaschen zu holen, herum und singen: „O ho gute nüwe belz!“ usw.; aber hier sind es die Weiber selbst[1], sie „singen umb den kessel im rayen all drey“ (334/5) und zwar nicht, bevor sie Holz bringen, sondern nachher, unmittelbar bevor sie den Betrug merken. Denn gleich nach dem Reihen zieht die Wirtin einen Pelz aus dem Kessel heraus, und das Wutgeheul der Enttäuschung beginnt, so daß unbändige Freude und jubelnde Begeisterung in schroffsten Gegensatz zu Enttäuschung und jammernder Verwünschung gesetzt sind. Also auch hier wieder, wie in Nr. 58 u. a., durch Zuspitzen der Situationen und daraus resultierendes kräftiges Zusammenprallen die Leidenschaft und innere Lebendigkeit erhöht. Auch 251—60 dient diesen Zwecken; durch die Beschwörung des Pelzes seitens Eulenspiegels werden die Wirtin, und mittelbar auch die Nachbarin und die Gevatterin, noch fester in den Glauben auf Erfolg eingewiegt, womit weiter zur Verschärfung des Gegensatzes beigetragen ist.

1) Vgl. § 51.

Nr. 75. Es wird uns in diesem Neidhartspiel keine einheitliche Handlung geboten, sondern vielmehr drei Handlungen, je einen Akt bildend: Neidhart und das Veilchen, Neidharts Rache und die mißlungene Wiedervergeltung der Bauern, was, wie Stiefel[1] nachgewiesen hat, den Versen 113—207, 208—64 und 2134—2277 des alten Schwankbuches, ed. Bobertag, entspricht. Nun sind freilich diese drei Akte von Hans Sachs in einen ursächlichen Zusammenhang gebracht worden, aber nicht dergestalt, daß die Dreigipflichkeit der Handlung beseitigt wäre. Die drei Höhepunkte sind vollkommen gleich berechtigt. Die zwingende innere Notwendigkeit in der Folge der Handlungen ist gar nicht groß, besonders bei der dritten Geschichte, nur gerade stark genug, um das teilweise von Hans Sachs hergestellte Kausalitätsverhältnis begründet scheinen zu lassen. Was mehr äußerlich das Spiel zusammenhält, ist in erster Linie die Gleichheit von Spielern und Gegenspielern, Neidhart und den Bauern, und da hat nun eben Hans Sachs sich nicht auf e i n e n hauptsächlichen Zusammenstoß beschränkt. Wenngleich die Versuchung nicht fern liegt, ein Emporragen der mittlern Handlung, Begründung durch die erste, scharfe Markierung der Folgen durch die dritte Handlung anzunehmen, so muß eine solche Annahme doch bei näherem Zusehen sich als haltlos erweisen und zwar vornehmlich aus zwei Gründen: einmal berechtigt uns die breite Ausführung des ersten und dritten Aktes nicht zu einer solchen Unterordnung unter den zweiten; und dann ist es ja im dritten Akte der Neidhart Fuchs, der sich glänzend bewährt, während in den beiden ersten Akten der Ritter Neidhart leidet und siegt. Inhaltlich eine Einheit herzustellen, ist Hans Sachs noch eher gelungen, als dramatisch. Eine gemeinsame Grundidee ist wohl vorhanden, die Feindschaft zwischen Neidhard und den Bauern: dreimal erzeugt sie eine Handlung, aber diese Handlungen sind nicht zusammengeschweißt zu einem dramatischen Ganzen. Die Komposition ist hier sehr schwach; im Vergleich zu Nr. 74 kommt einem der Bau roh vor. Es ist das einzige eigentliche Fastnachtspiel mit Akteinteilung, und diese Aktüberschriften, so nichtssagend sie

1) Germ. 37, 219 ff.

sind, scheinen doch das Auseinanderreißen der Handlung eher noch begünstigt zu haben. Da ist keine Spur von einer Steigerung wahrnehmbar; denn die Existenz einer solchen ist bedingt durch geistige Verarbeitung des Stoffes. Wenn nun die Einteilung eine Hindeutung auf die Ähnlichkeit mit den Komödien, Tragödien und Spiele, die ja sehr oft bloße dialogisierte Erzählungen sind, ist, so muten uns dafür wieder die einzelnen Akte mehr fastnachtspielmäßig an. Ein Bestreben, das dramatische Leben mit Hilfe der Gegensätzlichkeit zur zweiten Situation zu vermehren, ist hier nicht zu verkennen, und zwar ist interessant zu beobachten, wie dieses Bestreben in den verschiedenen Akten auf verschiedene Weise sich kund tut; auch hier wieder sind die Figuren und Partien, die in erster Linie fähig sind, dramatisches Leben zu schaffen, stark herausgearbeitet, und das andere tritt mehr zurück. Im ersten Akte ist Neidhart die leidende Person *κατ᾽ ἐξοχὴν*, seine Gefühle sind nicht nur die wichtigsten, sondern machen auch die größte Wandlung durch. Die Figur des Neidhart ist daher hier von Hans Sachs hervorgehoben worden. Wenn wir bei diesem Akte dennoch keine Änderungen und Zutaten des Hans Sachs anführen können, so liegt der Grund darin, daß Neidhart als Held einer epischen Erzählung in der Quelle schon mit ausführlicher Sorgfalt ist dargestellt worden. Mit großer Breite ist, was schon Stiefel[1] bemerkenswert erschien, im ersten Akte die Situation vor dem Höhepunkt dargestellt; 22—61 ist der lange Monolog Neidharts zu beachten, und dann die von Hans Sachs mit Liebe ausgearbeitete Szene vor dem Heben des Hutes; und nachher wird uns die Situation durch die Worte der Herzogin (150—63) und besonders Neidharts (164—75) in ihrer Gegensätzlichkeit deutlich gemacht. Im zweiten Akte aber sind die Bauern für Hans Sachs viel mehr von Interesse; schon in der Fabel weisen sie die lebhaftere Seelenbewegung auf, und er hat sie denn bis fast ins Groteske gesteigert. So kommt es, daß hier die Bauern überwiegen und Neidhart mit seinen Gefühlen in der Darstellung kurz wegkommt. Drastisch wird der Gegensatz der Situationen vor und nach dem Konflikt hervorgehoben; 207 ff. sehen wir die Bauern

1) Germ. 37, 220.

mit dem „feyel“ kommen und ihn aufrichten; sie prahlen gewaltig und sprechen ihre Furchtlosigkeit vor Neidhart aus. Erst dann tanzen sie den Reigen, nachdem sie breit ihren Übermut und ihre Anmaßung gezeigt haben.[1] Es folgt die Katastrophe. Wie im ersten Akte wird auch hier wieder die zweite Situation in ihrer Gegensätzlichkeit verstärkt durch die Rede des Narren (269—87); viel mehr aber dann durch das nochmalige Auftreten der Bauern: gewaltig haben sie geprahlt, und nun zeigt uns schon ihr Äußeres den Gegensatz an, der durch das Eingreifen Neidharts eingetreten ist: 298 9 „Scheuenfried kumpt auf zwayen kruecken; Sewfist hat ain pindn vmb den kopff“; dies redet zur Genüge, und sie müssen deshalb nicht noch breit mit Worten die Eindrücke schildern, die die Begebenheit auf sie gemacht haben, besonders nachdem der Bericht des Narren schon vorangegangen; sie beratschlagen, wie sie sich an Neidhart rächen können. Im letzten Akt endlich ist in dramatisch ganz verständiger Weise das Schema der Gleichheit der Situationen bei der Figur Neidharts, ein Dominieren dieser Gestalt, nicht ausgearbeitet worden, weil diese Handlung für Neidhart ja ohne bedeutende innere Kämpfe vor sich geht; daher ist deutlich eine Gegensätzlichkeit bei den Gegenfiguren betont. Die Reflexe beim Umschlag der Handlung können auch hier von Natur keine stark leidenschaftlichen sein, wennschon die Spannung bei Neidhart noch geringer sein wird; deswegen ist auch das dramatische Schwergewicht nicht so ausschließlich von Neidhart auf seine Gegenfiguren übertragen worden, wie dies andernfalls bei Hans Sachs sicher zu erwarten gewesen wäre. Wir sehen den Fürsten sich nach dem Weibe Neidharts erkundigen (355 f.; in der Quelle berichtet ungeschickterweise Neidhart ungefragt darüber), und dann erblicken wir den vielversprechenden liebevollen Empfang; am Schlusse vernehmen wir die gegensätzlichen Reflexe. Bei den andern Gegenfiguren, den Bauern, wäre der Gegensatz kräftiger gespannt: in der von Hans Sachs eingeschobenen Szene 372 ff. zeigen sie ihren Haß, dem der Anschlag auf Neidhart entsprungen ist, und die Sicherheit, mit der sie das Gelingen erwarten, sie offenbaren jetzt schon ihre Schadenfreude,

---

1) Vgl. § 22, S. 180.

daß es ihnen nun gelungen sei, sich an ihrem Feinde zu rächen, — aber Hans Sachs hat den zweiten Teil dieser Gegensätzlichkeit nicht mehr dargestellt; er hätte die Bauern noch einmal in einer besondern Szene vorführen müssen, und das hat ihm wohl widerstrebt, da er es liebt, nachdem er die Spannung auf den Höhepunkt geführt hat, möglichst kurz und schlagend abzubrechen, was ja auch dramatisch geschickt ist.[1]

Nr. 77. Die Hauptgegensätzlichkeit offenbart sich an der Person des Bauern. In der Anfangssituation ist es in erster Linie die Freude, bald im Besitz des gewünschten Gegenstandes zu sein, und dann der Stolz, ihn zu besitzen, womit von Hans Sachs eine Gegensätzlichkeit geschaffen ist. Die Quelle bemerkt nur: „Vnder andern, so sicht er daz da ein landmann ein grün lündisch tuch kauft, vnd wolt darmit zu hus“ (ed. Lappenberg, S. 100); und weiter unten: „Also der buer mit dem duch vs der stat ging, in willen das zu hus zu tragen“ (l. c. S. 100). Ganz anders hier der Bauer in seinem ersten Monologe (25—44): er preist das Glück, denn er hat im Bettstroh zu seiner Überraschung einen Beutel mit neun Pfund gefunden, die ihm gewiß sein Weib gestohlen hat vom Ertrag von Käse, Milch, Butter usw., was sie in die Stadt zu tragen pflegt. Die hat er ihr wieder gestohlen, wie er prahlend erzählt, und will nun heimlich auf den Jahrmarkt nach Olzen und beim Tuchhändler „ain grůn lůndisch duch“ kaufen, für ein Paar Hosen, damit er am Tanz an der Kirchweih nicht muß einhergehen „ainer saw geleich“; man sieht, neue Hosen sind ihm nötig. Schon besinnt er sich auf eine Lüge, mit der er seine Frau abspeisen will, wenn er mit dem Tuch nach Hause kommt: er will ihr angeben, er habe das Tuch auf Borg genommen. Und schon malt er sich das Bild aus, wie er dann am Tanze einherprange. Er freut sich und kann es gewiß kaum erwarten, bis er das Tuch besitzt; mit den Worten:

„Ich můs gen. Was ste ich so lang?“ (44)

zieht er seines Weges weiter. Wie er dann im Besitze des Tuches von Eulenspiegel angeredet wird, da begnügt er sich

1) Vgl. § 16.

nicht, zu bemerken, sein „hos duech schûen“ sei nicht blau, sondern grün, sondern fügt noch mit Stolz hinzu:

„Das ich vmb 9 pfûnd kawffet hab.“ (185).

Ein zweites Moment, das Hans Sachs aus dem Ulenspiegel übernommen, aber mehr hervorgehoben und in den Dienst einer vermehrten Gegensätzlichkeit gestellt hat, ist die felsenfeste Sicherheit der Überzeugung, mit der der Bauer glaubt, das Tuch sei grün. In der Quelle ist es Ulenspiegel, der vorschlägt, der nächste, der des Weges komme, solle den Streit entscheiden; hier ist es der Bauer selbst, der ihn anredet, und mit seinem Gefühl der Sicherheit, das den Gedanken an ein Unterliegen gar nicht aufkommen läßt, bestimmt er gleich, was Eulenspiegel, wenn er verliere, zu bezahlen habe, er erklärt ihm, in dem Falle müsse er 8 Taler geben, ein Moment, das die Quelle nicht hat, das aber sehr gut das Gefühl der Sicherheit beim Bauern veranschaulicht und zeigt, wie fest er an seinen Sieg glaubt. Wie der Schottenpfaff kommt und den Entscheid nicht fällen will, bittet ihn der Bauer dreimal darum, so wenig ahnt er Betrug; in der Quelle bittet Ulenspiegel um das Urteil. Beide Momente, sowohl die Freude auf den Erwerb des Tuches und am Besitz desselben, als auch das Gefühl absoluter Sicherheit und Ahnungslosigkeit werden den Umschlag zu einem leidenschaftlichen machen. Im Ulenspiegel ist der Bauer am Schlusse wirklich überzeugt, das Tuch sei blau und nicht grün; er sagt dort: „fürwor, her, wan ir nit geweicht priester weren, so meint ich das ir liegen, vnd alle drig schelk weren, aber so ir ein priester sein, musz ich das glouben“ (ed. Lappenberg S. 101). Es ist also hier das unklare Gefühl eigener Dummheit und ärgerliches Empfinden, sich getäuscht zu haben, und das ist nicht gerade dramatisch sehr wirksam. Es ist am Platze in einer Erzählung, wo wir mit der Geschicklichkeit einer Person bekannt gemacht werden sollen; in der histori konzentriert sich eben alles auf Ulenspiegel und nur auf diesen, und seine Geschicklichkeit offenbart sich glänzender, wenn der Bauer am Schlusse selbst überzeugt ist. Anders in einem dramatischen Spiele; nicht als ob hier das absolute Vorherrschen einer burlesken Person etwas Unerhörtes wäre, selbst ein Molière hat

einmal auf dieser Stufe gestanden und einige Zeit dauerte es, bis er sich in höhere Sphären schwang, und auch dann stieg er zuweilen wieder in die alte Niederung hinab, aber es ist ein Zeichen von dramatischem Gefühl, wenn ein Dichter mehr den Figuren sorgfältige Aufmerksamkeit zuwendet, die von vornherein dramatisch beweglicher sind. Und eine solche Figur ist hier der Bauer, er kann, im Gegensatz zu Eulenspiegel und seinen Genossen, zu hoher dramatischer Wirkung gebracht werden; das war Hans Sachs klar. Diese Änderung ist also sehr wichtig für die Erkenntnis von Hans Sachsens dramatischem Fühlen und Können. Hier ist der Bauer alles eher als überzeugt: mit bäurischer Dickköpfigkeit drückt er sich aus; er sagt, wenn der Pfaff nicht ein geweihter Priester wäre, so spräche er gern, es wäre erlogen und sie alle drei hätten ihn betrogen und seien dazu noch Schurken alle drei;

> „Nůn sey dem allen wie im sey,
> Weil ir ain gweichter priester seit,
> So můes ich schweigen diese zeit
> Vnd můes gelauben eůren worten,
> Wie wol sie hie an diesen orten
> Sint gar erstůncken vnd erlogen,
> Vnd habt mich gleich all drey petrogen!“ (274—80).

Ingrimmig verbissene Wut spricht aus diesen Worten, womit eine vorzügliche Gegensätzlichkeit zur ersten Situation hergestellt ist; das wirkt nach dieser voreiligen Freude über den Besitz des Tuches dramatisch äußerst lebendig. Der Bauer behält seinen grimmigen Ärger nicht etwa für sich; wie er das Tuch dem Eulenspiegel gibt, begleitet er dies mit dem frommen Wunsche:

> „Wen dw die hosen new legst on,
> Das dw můest in die hosen scheißen.“ (286f.).

Und wie sie ihn fortschicken, beschimpft und reizt er sie aufs neue (292—7, 300—3), bis schließlich alle drei ihn durchbläuen und verjagen. Diese Prügel wirken natürlich weiterhin gegensätzlich. Zum Schlusse tritt der Bauer wieder auf mit einem längeren Monologe 307—30, und wir erhalten somit eine breite Darstellung der Stimmung des Bauern nach dem Konflikt. Er, der vorhin so froh sich gezeigt, klagt jetzt, er müsse nun

„. . in gflickten hosen danczen,
Auf vnserm kirchtag vmher schwanczen“ (327 f.).

sich schmiegen, wie ein nasser Dachs; er erkennt darin eine Strafe dafür, daß er das Geld seinem Weibe gestohlen hat.

Nr. 81. Die Situationen, in denen sich der Junker vor und nach dem Umschlag befindet, sind von Hans Sachs hier ziemlich bedeutend auseinandergerückt worden. Vor allem hat Hans Sachs die Ursache der Reise abgeändert. Boccaccio sagt: „vnd Angoliere der ein gerade schöne iunge man waz, nicht wol von dem das im sein vater gabe zu Senis leben mocht, darumb im sein syn von dann zu ziehenn stunde, vnd vernomen hette wie ein cardinale für legato von dem pabst in die marcke gen Ancona gesant were; der gar sein groß freünte vnd guter günner waz, zu dem er sich meinet fügen do pey er villeicht sein wesen mer dann pey seinem vater pessern meinet, Das dem vater saget vnd ze wissen thet, mit dem er eins warde was er im in sex moneden geben sölt, im das in diser stunde gebe, des der vater willig was. Also er sich zu bereyt mit kleydern vnd rossen damit er erlich gen Ancona kem“ (Bocc.-Steinh. S. 558, 24—34). Hier aber teilt uns der Junker Engelhart mit, er müsse nach Ancona reiten ins welsche Land, um Rosina, die edle Jungfrau, zu besichtigen und zu heiraten und die Mitgift von 5000 Gulden bar in Empfang zu nehmen; und daher spart er keine Mühe, wohlgerüstet dorthin zu kommen. Damit erscheint die Reise viel wichtiger und dringlicher, und eine Störung und Unterbrechung derselben viel widerwärtiger und ärgerlicher, also die Leidenschaft des Junkers mehr erregend. Beim Dingen des Knechtes gibt ihm der Junker 12 Schillinge, in der Quelle nichts; um so empörter wird nachher der Junker sein. In der zweiten Situation spricht dieser selbst aus, in welch unglückliche Lage er gekommen. Bei Boccaccio flucht und wettert der Knecht und droht ihm, hier aber kommt noch der Hohn hinzu: der Junker solle nur keine Weiher anzünden; und dann nimmt er Abschied von ihm mit den Worten:

„All de, mein junckher, zůrnt ir noch?“ (374).

Das Stück schließt mit einem Monologe des Junkers, worin sich dieser mit seiner nunmehrigen Lage auseinandersetzt. Wir

tadeln den Dichter nicht, daß er den Klas Schellentaus etwas stark herausgearbeitet hat, vielleicht auf Kosten der Figur des Junkers, denn er hat uns im Knechte eine Prachtgestalt geliefert.

Nr. 82 Das Spiel läßt in seinem Aufbau einiges zu wünschen übrig. Die Figur des Gevatters vor allem übt nicht die Wirkung aus, die sie gemäß ihrer Bedeutung ausüben sollte. Und auch sonst sind große Mängel sichtbar: die Streitszene zwischen Mann und Frau überwuchert; die Partie nach dem Höhepunkt ist mit ihren ausführlichen Reden zu breit und zu langweilig, voll abstrakter Lehrhaftigkeit; von 146 an ist die Frau auf der Bühne, ohne ein Wort zu sprechen. Die Gegensätzlichkeit beim Gevatter, die sich im Spiele findet, ist freilich ganz von Hans Sachs geschaffen. In der allerdings etwa zehnmal kürzeren Fassung im Renner [1], aber auch in den drei andern Bearbeitungen des Stoffes durch Hans Sachs, dem Meistergesang vom 29. März 1549, sowie im fast wörtlich gleichlautenden Schwank vom 7. Februar 1550[2] und im Schwanke vom 6. Oktober 1563 [3], einfach einer Verbreiterung dieser beiden Gedichte, ist uns der Gevatter vor seinem Eingreifen nicht vorgestellt. Hier im Spiel aber begnügt sich Hans Sachs nicht damit, das gute Einvernehmen der beiden Gevattern vor dem Konflikt stillschweigend als selbstverständlich anzunehmen; in dramatischer Weise führt er sie uns als Freunde vor (7—44): als Freund rät der Gevatter dem Gevattersmann, das und das zu tun, um seinen häuslichen Frieden zu wahren, und er kann wirklich nichts dafür, daß gerade aus diesem wohlgemeinten Rate dann der zeitweise Bruch ihrer Freundschaft entsteht. Es entspricht auch der Tendenz des Hans Sachs, die Gegensätzlichkeit klarzulegen, wenn er, mehr als dies in der Quelle der Fall ist, den Gevattersmann sich zuerst weigern läßt, seinen „Zorn“ dem Gevatter zu geben, und sein letztes Argument ist schließlich so starkwiegend, daß nicht nur die bisherige enge Freundschaft der beiden nicht vermindert, sondern im Gegen-

1) Germ. 37, 228f.

2) Goetze, Fab. I, Nr. 119 (Anm.).

3) Goetze, Fab. II, Nr. 351.

teil noch erhöht wird: wenn der Gevattersmann ihm seinen Zorn versage, droht der Gevatter, dann werde er ihm die Gevatterschaft künden und bis in den Tod sein Feind sein. Da fällt denn der Gevattersmann dem Gevatter ins Haar, „wuerft in nider, schleht in mit feusten“, worauf dann der Gevatter schreit:

„O gfaterman, ich pewt euchs recht,
Ich pit euch, nit an mir vergecht!“ (189f.).

Aber die eigentliche Ursache des Konfliktes will nicht recht einleuchten, und das übt auf die dramatische Wirkung einen schwächenden Einfluß aus; jeder wird sich da eben sagen, warum konnte sich denn dieser Mensch nicht deutlich ausdrücken? Warum brauchte er eine Wendung, die gewiß jedermann verstehen wird, wie sie der Gevattersmann verstanden hat. Denn auf diesen fällt hierin nicht die geringste Schuld, da nach den Worten des Richters der Ausdruck für die Leute des 16. Jahrhunderts so wenig zweideutig war, als er es für uns ist. Wenn der Gevatter sich vernünftig ausgedrückt hätte, denken wir bei uns, wäre der ganze Konflikt nicht entstanden; und sobald ein solch ärgerliches „wenn“ sich vordrängt, hapert es mit der gesamten dramatischen Wirkung. Auch später reimt es sich nicht recht, wenn der Gevatter 303 ff hoch und heilig versichert, von nun an nie mehr einen Mann an der Züchtigung seiner Frau zu hindern; denn letztere könnte es wohl verdienen: er fiel ja gar nicht herein, weil er den Mann an der Züchtigung des Weibes hindern wollte, sondern weil er sich dumm ausdrückte. Der Dichter fühlt hier 303 ff. dramatisch weit richtiger; diese Erleuchtung hätte ihn jedoch auch sollen rückwärts schauen lassen, und er wäre dann vielleicht zur Einsicht gelangt, daß die Fabel an sich einen schwachen Punkt enthielt, der eine dramatische Verarbeitung unratsam machte. Derartiges schadet der Wirkung einer dramatischen Figur, und diesen Schaden kann alle Gegensätzlichkeit nicht wieder gut machen, selbst wenn sie kräftiger und ansprechender wäre als hier. Wie die beiden im schönsten Prügeln sind, erscheint der Richter und trennt die Entzweiten. Diese Konzentrierung kann nur zur Hebung der Gegensätzlichkeit beitragen, indem so der Zorn der zwei Gevatter noch nicht verraucht ist, also ihr gegen-

seitiges Anschuldigen leidenschaftlicher, daher die ganze Szene mehr voll innerer Bewegung, weil gegensätzlicher zur Situation vor dem Höhepunkt sein wird. In 61 Versen sehen wir die beiden sich gegenseitig anklagen und beschuldigen und den einen den Richter um Bestrafung des andern bitten, weit ausführlicher selbst, als in dem geschwätzigen Schwank vom 6. Oktober 1563. Die Leidenschaft, die da entfaltet wird, ist gut motiviert und in der Quelle nicht zu finden.

Nr. 83. Die wichtigste Figur ist hier unstreitbar der Narr Jeckle, sowohl, was dramatische Bedeutung betrifft, als auch in Beziehung auf Bevorzugung durch den Dichter, und nicht am wenigsten durch seine Bedeutung für die Lehre. Dramatisch sind auch die andern drei Figuren nicht ohne Leben, auch sie weisen eine bedeutende Gegensätzlichkeit der Situationen vor und nach dem Zusammenstoß auf, aber sie erfüllen naturgemäß vor allem den Zweck, die Gegensätzlichkeit im Empfinden des Narren herbeizuführen: je größer die Gegensätzlichkeit beim Junker und beim Doktor, um so größer auch beim Narren. Diese Kausalität rechtfertigt es, wenn wir dem Narren die erste dramatische Bedeutung zumessen. Dem steht nun allerdings ein großes Bedenken gegenüber: kann ein Narr eine dramatisch wirkungsvolle Figur sein? In bestimmten Fällen gewiß; dann nämlich, wenn sowohl die Motive zum Handeln, als auch die durch äußere Geschehnisse entstehenden Reflexe bei ihm sich in den Sphären des allgemein Menschlichen bewegen, also in allen entscheidenden Fällen der normale Mensch zum Vorschein kommt und der Narr in den Hintergrund tritt. Jedes Abweichen vom allgemein Menschlichen jedoch schwächt die dramatische Wirkung. Jeckles Motive zum Handeln aber und die in ihm entstehenden Reflexe nicht weniger sind närrische. Aber — und das stellt die Brücke zum allgemein Menschlichen wieder her — es ist doch ein allgemein verbreitetes menschliches Laster, das Jeckle den Umschlag der Situation herbeiführen läßt, und das Närrische liegt nur im grotesk Übertriebenen. Und weil sowohl die Motive, als auch die Reflexe in gleicher Weise vom gewöhnlichen abstehen, also ein gewisses Gleichgewicht bewahrt ist, so empfinden wir das Störende weniger. Wir merken die vernünftige Grundidee, ein jeder hört mehr oder weniger stark eine Saite

in seinem Innern erklingen bei diesen Tönen, fühlt sich mitbetroffen beim Unglück Jeckles, weil mit dem durch Jeckle verkörperten Laster eigentlich ein jeder, der eine wenig, der andere mehr, behaftet ist. Aber das grotesk Närrische der Figur muß die Wirkung notwendigerweise doch eindämmen. Der Lehre schadet es in diesem Falle nicht, wenn ein Narr ihr Träger ist; denn gerade hier ist Deutlichkeit von Nutzen, und es ist Hans Sachsens Art mit dem Holzschlegel zu deuten: dieser Narr, der alles beschnattert und dafür seine Prügel erhält, ist eine vortreffliche Illustration zur Lehre. So können wir denn in diesem Spiele bei aller Vorzüglichkeit, mit der Hans Sachs die Hauptfigur geschaffen, und der daraus resultierenden ungemein großen, äußern Lebendigkeit, nur gemäßigtes dramatisches Leben erwarten; denn auch die Gegensätzlichkeit der Situationen wird nicht ihre ganze Wirkung ausüben können. Das Spiel weist, genau betrachtet, drei Höhepunkte auf; jedoch Hans Sachs hat geschickt mittelst einer Steigerung die zwei ersten zur intensivern Hervorhebung des dritten zu benutzen gewußt. Das ist für die Gegensätzlichkeit von hoher Bedeutung, zumal sich diese Steigerung auch auf die Gegenfiguren ausdehnt; denn die Leidenschaftlichkeit der Gefühle der Gegenfiguren des Narren ist für uns der Maßstab der Leidenschaftlichkeit des Zusammenstoßes: je mehr bei der dritten Beleidigung in diesen Figuren leidenschaftliche Reflexe entstehen, um so wirkungsvoller der Gegensatz. Die in der ersten Situation zur Erhöhung der Gegensätzlichkeit vorhandene Steigerung findet sich in der Quelle nicht.[1] Der Narr versteift sich immer mehr darauf, es werde ihm schließlich doch gelingen, den Doktor sich zum Freund zu gewinnen. Wie er mit seinem ersten Kompliment nicht ankommt, tröstet er sich damit, der Doktor höre wahrscheinlich die Wahrheit nicht gern,

> „Ich wil die sach mit luegn erclern,
> Ob ich wider erlanget hüeld,
> Hab ie sein feintschafft nit verschůeld.“ (130—2).

Wie sie zurückkommen, will er die Wahrheit,

> .... „An den enten
> Dem herrlein fein hofflich verqůenten.“ (149 f.).

---

1) Vgl. § 20, S. 97, 106.

das werde ihm wohl besser gefallen. Nach der zweiten Abfertigung ist natürlich zunächst sein Unglück groß, und er klagt; aber er faßt sich und schmiedet einen neuen Plan, wie er die Huld des „herleins“ erlangen könne, und sein Vergnügen über die Aussicht ist nun um so größer. Er hofft, das Herrlein sich zu einem Freunde machen zu können,

„So er wirt meiner vndschuld innen,
Wil ich sein gůnst vnd hueld gewinnen.
Er wirt mir noch ain paczen schencken,
Den wil ich an mein kappen hencken.
Drum vetsch dich von mir, las mich gen!“ (263—7),

und damit fertigt er den warnenden Knecht ab. In dieser freudigen Stimmung wird ihn die Katastrophe unverhofft treffen. Auf der andern Seite wächst beständig die Entrüstung, während die Quelle von einer Steigerung kaum eine leise Spur aufweist.[1] So steigen denn diese beiden gegensätzlichen Stimmungen nebeneinander beständig an, bis sie schließlich vor der Katastrophe darin zusammenfließen, daß sie diese für Jeckle leidenschaftlich gestalten. Der ganze dramatische Aufbau ist mit seiner Steigerung, mit seiner scharfen, zur zweiten Situation kontrastierenden Spitze, fast ausschließlich das Werk des Hans Sachs. Die zweite Situation nun, die so ziemlich mit dem Schlußmonolog zusammenfällt, ist von ihm kurz gefaßt; denn längere Klagen des Narren wären ja nur Wiederholung von früherem gewesen und würden nicht mehr recht interessieren, und so beschränkt er sich denn darauf, Jeckles neue Deutungsweise, wie sie durch den Umschlag bewirkt worden ist, uns darzulegen. Diese 24 Verse haben ebenfalls nichts entsprechendes in der Quelle; die Darstellung des Gegensatzes ist also ganz von Hans Sachs. Zur zweiten Situation gehörte eigentlich auch die Bestrafung; unser Dichter läßt sie aber aus leicht ersichtlichen Gründen[2] hinter den Kulissen vor sich gehen.

Nr. 84. Franziska ist von geringer dramatischer Lebendigkeit; einen zu Beginn des Spieles gefaßten Plan führt sie durch, ohne je infolge dieses Vorgehens in eine innere Erregung

---

1) Vgl. § 20, l. c.
2) Vgl. § 36, S. 254.

oder gar einen leidenschaftlichen Konflikt zu geraten. Mit kleinen Mittelchen, so dadurch, daß sie das Geheimnis ihres Planes uns stückweise preisgibt, oder daß sie selbst ihre Spannung auf den weitern Verlauf verrät, sucht Hans Sachs sie uns etwas interessanter zu machen. Es war so ziemlich das Gegebne, an Händen der beiden Freierfiguren mehr dramatisches Leben in das Spiel hinein zu bringen. Da die Cento novelle hier Quelle sind, so konnte Hans Sachs auch für lebendige dramatische Ausgestaltung manch trefflichen Zug einfach hinübernehmen. Die Gegensätzlichkeit ist übrigens hier auf gewöhnliche Weise verschärft worden: von Interesse ist nur, daß wir überall konstatieren können, wie sich Hans Sachs stets auf die Figuren wirft, die in dramatischer Hinsicht entwicklungsfähig sind, und wie er dann an der Hand solcher Gestalten es versteht, durch eine straffe Gegensätzlichkeit das innere, dramatische Leben zu erhöhen. Er betont nach Kräften die Verliebtheit der beiden Freier. Schon bevor sie auftreten, meldet die Magd, heute früh sei ihr auf dem Markte Alexander begegnet, er lasse sie grüßen und bitte um ein Stündchen unter vier Augen, „in zucht und eren". Bevor ihm die Magd die Meldung bringt, spricht er 78—90 in einem Monologe seine feurige Liebe zu Franziska aus,

> . . . . „ich gueter hoffnůng leb,
> Spar frw noch spat kein můe noch fleiß
> Mit pit vnd schencken mancher weiß,
> Das ich mit ir lieb wůrd erfreid
> Dort kůmbt Hůlda, ir alte maid,
> Ich hoff, sie pring frǒliche mer." (85—90).

Wie er den Bericht erfahren hat, da stürmt seine Freude himmelan. Boccaccio faßt sich kurz: „Also der gute Knecht zu in peyden ginge iglicher besunder der frawen Meinung ze wissen thet. Dem iglicher antwort vnnd sprach er nit alleine ir zů liebe in ein toten grab sunder in die helle bereyt wer ze gen. Nür er ir gefallen thon möcht" (Bocc.-Steinh. S. 548, 9—12): hier gibt Alexander nicht nur der Magd eine längere Antwort, sondern drückt auch von neuem in einem Monologe (122—8) seine Freude aus,

> „Ach, wie hat mich das frǒlich glůck
> So hoch erhaben in dem stůck!

> O, das pald kem die finster nacht,
> Das ich wůrt zw der liebsten pracht,
> Welches mein hercz lang hat pegert!
> Kain groser freüd hab ich auf ert,
> So ich ir lieb wůrt gewert.“

Rinuczo ist in seinem ersten Monologe (165—84) fast ohne Hoffnung, das Sehnen und Meiden bringt ihm bittres Leid. Um so stärker ist sein Frohlocken, nachdem er den Auftrag durch die Magd erhalten; dieser Kontrast zwischen Trauer und Freude wirkt stark zur Hervorhebung der letzteren. In dem Monologe 221—6 verleiht er seiner hoffnungsfreudigen Stimmung Ausdruck; er kann kaum die Nacht erwarten. Das alles entspricht obigem Satze bei Boccaccio, der sonst mindestens ebenso breit ist als Hans Sachs. Bei der Szene im Grabe, in den beiden Monologen (260—89, 290—321) des Alexander und des Rinuczo folgt er im allgemeinen seiner Vorlage: beide Freier schildern selbst sehr eindringlich und mit stark aufgetragenen Farben das Gefährliche, das Törichte und Ungemütliche ihres Unternehmens; aber trotzdem befolgen sie den Befehl ihrer Angebeteten, die zuversichtliche Hoffnung läßt sie alle Bedenken überwinden: ein Beweis von der Mächtigkeit der Liebe und der Sicherheit, mit der sie ein Gelingen erwarten. Die zweite Situation ist von Hans Sachs etwas ausgearbeitet worden. Bei Boccaccio melden am folgenden Tage die beiden der Frau, was sich zugetragen, „Des iglicher besunder sich gen der frawen entredet ir genad, vnd hulde von neüem begeret“ (Bocc.-Steinh., S. 550, 32—4), aber „die frawe sich gen in peweysett, in masse als ob sy ir keinem was er gethon het gelaubet, Also mit kurczer antwort in das vrlaub gab“ (l. c. 34 f.). Es wäre aber für Hans Sachs zu lang gewesen, nun noch die Magd jedem einzelnen den Willen der Frau mitteilen zu lassen. Nach der Katastrophe liebt Hans Sachs ja größtmögliche Kürze, wenn nicht ein anderes Bestreben ihm in die Quere kommt. So läßt er denn die beiden nach dem Zusammenstoß mit den Scharwächtern noch einmal im Monologe auftreten (370—7 und 378—99), und da sieht denn der eine selbst ein, daß er die Buhlschaft verscherzt habe; daß der andere auch zu dieser Überzeugung gelangt ist, kann man daraus erschließen. Um aber

ja keinen Zweifel walten zu lassen, teilt nachher Franziska der Magd noch mit, wenn etwa einer ihr wieder etwas auftragen wolle, so möge sie ihn nur entschieden abfertigen.

Nr. 85. Dieses Spiel ist im Verzeichnis der Personen eine „comedi" genannt, und es hat denn auch wirklich alle Eigenschaften einer solchen und nicht die eines echten Fastnachtspiels. Vor allem die Einteilung in Akte widerspricht dem, was wir gewöhnlich bei Hans Sachs unter einem Fastnachtspiel verstehen. Von einem dramatischen Aufbau ist, wie meistens bei den „Spielen", Komödien und Tragödien des Hans Sachs, keine Spur vorhanden, trotz der Einteilung in fünf Akte, oder gerade wegen derselben, da die Zerhackung und möglichste Gleichsetzung der Teile dadurch bedeutend verstärkt wurde; es ist kein Steigen und kein Fallen der Handlung da, weil eben die einzelnen Teile, da die einheitliche Handlung fehlt, nicht durch die innere Notwendigkeit eines Fortschreitens zusammengehalten sind. Was wir hier sehen, sind einfach fünf Abschnitte aus dem Leben Äsops;

> . . . „in all seinen geschichten,
> Wie schimpflich war all ir ansehen,
> Doch durch claren Verstant geschehen,
> Und raichten zv aim gueten ent.
> Der werden etlich hie penent." (12—16);

wir könnten sie etwa überschreiben: „Ankauf Äsops durch den Sklavenhändler", „Verkauf an Xantus", "Ankunft und Empfang im Hause des Xantus", „Äsop rächt sich an der Frau und treibt sie aus dem Hause" und „Äsop bringt mit List die Frau ins Haus zurück, oder Versöhnung der beiden Ehegatten". Nur bei der Aufeinanderfolge von Akt 4 und 5 ist eine innere Notwendigkeit vorhanden, bei den übrigen weniger. Hans Sachs hat nun allerdings zur äußerlichen Verknüpfung der Akte wesentlich beigetragen (vgl. 112 ff., 345 ff. und 425 ff.), aber von einer dramatischen Geschlossenheit ist keine Spur. Es dreht sich wohl alles um die eine Person, aber wir finden kein durchgehendes Motiv; das dramatische Leben, das von dieser Person ausgeht, ballt sich nicht um einen einzigen Punkt zusammen, sondern es sind mehrere fast gleichwichtige Höhepunkte da. Der Zweck des Spieles ist die Darstellung der

„Kūnst vnd weisheit“ des Äsop. Aber dies geschieht hier nicht, wie in den wahren Fastnachtspielen, indem der Held in einem typischen Fall diese seine Eigenschaft bewährt, oder allenfalls, wie in Nr. 74, indem die Mehrzahl der Fälle durch eine Steigerung ihre Bedeutung erhält. Hier bewährt sich der Verstand des Äsop im ersten Falle so gut, wie im letzten (daß er am Schluß Prügel erhält, wirkt zufällig in dieser Hinsicht schwächend), es ist keine Entwicklung wahrnehmbar, wie etwa in Nr. 74, Fall reiht sich an Fall, und die Pluralität wirkt nur als solche, sie ist nicht Mittel zu einem technischen Zweck, was in Nr. 74 der Fall ist. Also von einem Gegensatz der Situationen ist hier nichts zu erblicken; können wir doch kaum von einem bis zu Ende durchgeführten Einheitsgedanken reden.[1] Auch die einzelnen Akte weisen kein besonders dramatisches Leben auf, außer etwa die zwei letzten, wo dann Hans Sachs eben in die Darstellung des Ehestreites hineingerät. Mit wenigen Ausnahmen hält er sich peinlich an die Quelle, sehr oft mit wörtlicher Wiedergabe. Dieses letzte Spiel vermag uns so recht einen Begriff vom Unterschied zwischen dem Fastnachtspiel und den andern Dramen des Hans Sachs in dramatischer Hinsicht zu geben.

Fassen wir zusammen. Mit Kraft und sicherm Blick versteht Hans Sachs an den zum Erzeugen und Verschärfen des Gegensatzes geeigneten Stellen einzusetzen. Wir haben aber gesehen, wie auch hier wieder der alte Erbfeind einer lebensvollen Dramatik, die Didaktik, da und dort sich breit macht und den Dichter zum Verlassen seiner Bahn verlockte. Nr. 24, 26, 31, 35, 42, 45, 49 und 63 haben von diesen ca. 40 Spielen hauptsächlich darunter zu leiden. Aber auch die Lust am Schildern des äußern Lebens (Nr. 19 und 28), wie auch die Freude am Ausmalen der Situation (Nr. 27, 36 und 38), haben sich etwas störend geltend gemacht, zwei dem dramatischen Dichter sonst gut anstehende Eigenschaften, die aber nicht vorherrschen dürfen. Wir sehen, wie sich Hans Sachs zwischen zwei Extremen bewegt, auf der einen Seite das Lehrhafte, auf der andern Seite Lust am Schildern des äußern Lebens und am Ausmalen der Situation, und dieses Schwanken ist, wie wir noch später

1) Vgl. § 50.

sehen werden, bewirkt durch die Herrschaft der momentanen Stimmung, die bei den schnellgedichteten Fastnachtspielen des Hans Sachs von so großer Bedeutung ist.

Die Regel aber ist: energisch gespannte, dramatisch sehr wirkungsvolle Gegensätzlichkeit. Der zeitgenössische Holzschnitt, der ebenfalls, grell Licht und Schatten verteilend, mit starken Kontrasten arbeitet, drängt sich dabei unwillkürlich zum Vergleich auf.

§ 23. *Spannung bei Gleichheit der Situationen.* Wie durch Verschärfung der Gegensätzlichkeit der Situationen erhöht Hans Sachs das dramatische Leben aber auch durch die wirksamere Betonung ihrer Gleichheit. Ob Gleichheit oder Gegensatz, das hängt natürlich, wie wir zum Teil schon im Vorigen gesehen haben, von der Gestalt der Fabel ab. Wir werden noch bei der Betrachtung der einzelnen Spiele sehen, durch welche Mittel Hans Sachs eine dramatische Belebung der Gleichheit, eine stärkere Erregung der Leidenschaft, eine Spannung im Innern der Figuren erreicht. Es handelt sich hier nicht nur darum, den eigentlichen Zusammenstoß mit der Gegenfigur, den Ausbruch des Konfliktes, der natürlich nur im Innern der e i n e n Figur seine Wellen wirft oder doch wenigstens stets ohne Katastrophe für sie verläuft, vorzubereiten und zu einem leidenschaftlichen zu machen. Denn diese Art Spiele weist nicht eine so scharfe Spitze auf, sondern der Gipfel besteht mehr in einer längeren Linie, und hier kommt es denn vor allem darauf an, die dramatisch bedeutenden Figuren in hoher Spannung zu erhalten. Dies kann der Dichter in erster Linie durch geschickte Ausführung der ersten Situation erreichen. Die Reflexe in der zweiten Situation hingegen werden hier von geringerer Leidenschaft sein, als bei einem Spiele mit Gegensätzlichkeit. Betrachten wir daraufhin Nr. 37. Bei Rosenblüt wird die Lage der Frau vor der Entscheidung (Kunststück des Schülers) nur nachholend geschildert, nachdem er erzählt hat, wie ein fahrender Schüler bei einer Bäuerin eingetreten sei, sie um Herberge zu bitten, und wie er da einen Pfaffen bei ihr vorgefunden. Hier sehen wir die Frau zuerst vor uns mit einem langen Monolog, in dem sie ihre Lage darstellt, ihr Verhältnis zum Pfaffen, und wie sich ihr Mann dazu

verhalte, und dann sind die Bäuerin und der mit ihr dramatisch eng verbundene Pfaff vom Erscheinen des letztern bis zur Heimkehr des Bauern auf der Bühne, im ganzen 122 Verse. Naturgemäß wird nun die leidenschaftliche Spannung und innere Bewegtheit beim und nach dem Zusammenstoß mit der Gegenfigur eine um so kräftigere sein, je schwieriger die Aufrechterhaltung der Gleichheit erscheinen muß, und je mehr wir sehen, wie verhängnisvoll ihr nicht Aufrechterhalten wäre. Dies geschieht, indem Hans Sachs mehrmals auf die feindselige Gesinnung des Bauern dem Pfaffen gegenüber hinweist. Er hegt Argwohn und Eifersucht, obwohl die Frau ihm schon oft „aus den Augen geschworen hat“, daß sie keinen buhlerischen Verkehr mit dem Pfaffen treibe (16 ff.). Oft sieht er sie sauer an und spricht: „der hund geht mir umb vor dem liecht“ (20). Er hat ihm einen gar nicht freundlichen Empfang zugedacht für den Fall, daß er, der Bauer, einmal auf wahre Tat komme. Und der Pfaff weiß das. 41 ff. bittet er die Bäuerin, die zu essen und zu trinken holen will, bald wieder zu kommen,

„Wann er sicht mich so sawer an,
Wenn er etwan thut für mich gan,
Tregt all mal ein verborgne Wehr.
Derhalben traw ich jm nicht mehr.“ (43—6).

Er gesteht selbst, daß er ihm „das Jar hart gedrot“ und zweifelt garnicht daran, daß jener ihn ganz fürchterlich durchbläuen würde. Er kann den Gedanken an den Bauern nicht los werden; auch 53 ff. spricht er wieder davon, und da werden wir uns seiner Angst so recht bewußt, indem er hier, während die Bäuerin abgetreten ist, in einem Monologe spricht[1]: wenn der Bauer jetzt erschiene, so würde er, der Pfaff, nicht nur ganz sicher durchgeprügelt, sondern er könne auch obendrein garnichts dagegen machen, dürfte ihn nicht beim Pfleger verklagen, denn er wäre rechtlos. Dieses zweite Hauptmotiv, mit dem Hans Sachs wirkt, die Angst vor Entdeckung, motiviert durch jenes erste, ist in der Vorbereitung zum Erscheinen des fahrenden Schülers auf feine Weise durchgeführt. Wie bedeutungsvoll wird uns das Gefährliche der Lage vorgemalt; welch fürchterliche Aus-

1) Vgl. § 20, S. 104.

sichten, wenn sie entdeckt werden! Und dieses Angstgefühl wird nicht nur mit den vom Pfaffen vorgebrachten Gründen, warum er vor dem Bauern in Angst schweben müsse, gestützt, sondern die ganze Luft ist förmlich von Angst geschwängert, und Satz für Satz vermehrt dieses Gefühl. Wenn wir gesehen haben, wie der Bauer gesinnt ist gegen den „hund, der im um geht vor dem liecht" (20), wenn wir wahrnehmen, wie die Bäuerin den Pfaffen, trotzdem sie ihn mit solch innigem Verlangen erwartet hat und auch mit überströmender Freude empfängt, dennoch ein „Botz tropff" der Überraschung und des momentanen Entsetzens über das Gewagte nicht zurückhalten kann; wie der Pfaff schon herein „schleicht" (23), auf Schleichwegen „hinden herein" gekommen, einen „umbschwanck genomen" hat und „ubern zaun gestigen beim Stadel" (27), der „lausing Bauern" wegen, die „drauff sehen": dann sind wir über die Größe des Wagnisses auch nicht im geringsten mehr im Zweifel. Wenn das Rendezvous unter solchen Umständen und auf diese Weise vor sich geht, was wohlverstanden Hans Sachs alles ins Spiel hineingebracht hat, so muß das Erscheinen des Bauern die stürmischsten Reflexe in der Seele der Bäuerin und des Pfaffen wachrufen, und diese hohe Spannung läßt bis zur endgültigen Entscheidung kaum nach. Diese ganze erste Situation bietet eine solche Menge köstlicher und dramatisch äußerst wirksamer Züge und Motive, daß des Aufzählens kein Ende wäre; immer von neuem sehen wir, wie meisterhaft Hans Sachs die Kunst versteht, die große Gefahr einer Überrumpelung mit allen den dramatisch belebenden Reflexen darzustellen; wie auch 45—47, wo er den Pfaff in Ängsten erzählen läßt, der Bauer trage „all mal ein verborgen Wehr" (natürlich des Pfaffen wegen), und stecke voll tückischer List. Als drittes Motiv finden wir von Hans Sachs neu verwendet die Ahnungslosigkeit im Moment vor dem Zusammenstoß. Unmittelbar vor der Heimkehr des Bauern läßt Hans Sachs den Pfaffen sorglose Reden führen, er ist vollkommen unvorbereitet, heiter und fröhlich. Das Geschehnis schlägt so viel gewaltiger weil unvermittelter ein. Nach allen Seiten hin hat Hans Sachs auf den Zusammenstoß zu das dramatische Leben gehoben. Auch das Liebesverlangen des Pfaffen zeigt sich hier viel leiden-

schaftlicher als in der Quelle: bei Keller 1172, 11 heißt es einfach: „den hett sie heimlich geladen“; hier kommt der Pfaff ungeladen; er sah, als er vor Tag aufstand, ihren Mann ins Holz fahren; 7 ff. spricht die Bäuerin nur allgemein, wenn der Pfaff wüßte, daß sie allein sei, so käme er gewiß. Damit ist natürlich das Verlangen nach der Geliebten ein viel lebhafteres, und die Überraschung, die Störung des Rendezvous muß daher einen viel stärkeren Eindruck auf ihn machen. Seine Reflexe sind dann in der zweiten Situation auch danach. Bei der Bäuerin hat Hans Sachs die gehörigen, noch die tiefe Erregung verratenden Reflexe am Schlusse ebenfalls ausführlich dargestellt.

Nr. 43. Auch im 43. Spiel verwendet Hans Sachs in erster Linie das Motiv der drohenden Gefahr, welche in einer Überraschung durch den Ehemann besteht. In der Novelle des Italieners denkt kein Mensch daran. Hier aber spricht fast aus jedem Satze die Angst; Furcht erregt Handeln oder retardiert es, beides in gleich wirkungsvoller Weise. Nur allein die Frau, im schroffsten Gegensatz zu ihrer Umgebung, glaubt sich sicher vor Überraschung, wenigstens sucht sie sich und ihrem Buhlen das einzureden (72 ff.). Sie meldet beim Beginn des Spieles, ihr Mann sei ausgeritten, und sie sei heute sicher, daß er vor Nacht nicht kommen werde; ein bekannter Anfang bei Hans Sachs. Sie schickt die Magd, ihren Buhlen herbeizuholen. Diese aber ist erschrocken über solche Absichten der Frau, sie stellt ihr das Gefährliche vor, indem sie sie erinnert, wie am Sonntag der Mann sie beinahe erwischt hätte, zusammen mit ihrem Buhlen, den sie dann noch hinten hinaus lassen konnte. Aber nicht nur durch die Erinnerung an einen erst kürzlich erlebten analogen Fall mit bedenklichem Ausgang wird sie von der Magd abschreckend gewarnt, auch das Gefährliche selbst wird herausgestrichen: der Mann sei ein gar „ernstlicher“ Mann, und wenn er sie ergriffen hätte, so würde es ihnen beiden das Leben gekostet haben (15 ff.). Von der Frau selbst erfahren wir, daß sie wohl Wunder sagen könnte, da es ihr oft schon „gnåwer“ ergangen, aber ihre List habe ihr stets herausgeholfen; also, denken wir dabei, kann es ihr auch diesmal wieder „gnaw“ ergehen. Den Eindruck der Gefährlichkeit verstärkt bei uns weiter die Rede der Magd (30—7), worin sie der Frau vorwirft, schon

zu oft das Glück versucht zu haben; der Krug gehe eben zum Brunnen, bis er breche. Kühn hat sich bisher die Frau über alle Einwände der Magd hinweggesetzt; wenn nun sie selbst in einem Monologe 41—60 zugeben muß, die Magd habe doch Recht, wie gewaltig kommt da nicht auch uns das Gewagte ihres Vorgehens zum Bewußtsein! Es ist nichts Geringes, was die Frau unternimmt, und von furchtbarer Leidenschaft müßte ein ausbrechender offener Konflikt sein. Sie findet selbst, es wäre an der Zeit, nun endlich davon abzulassen, sie muß zugeben, das Glück habe ihr einen Ehemann gegeben, der ihr Ehr und Gut verliehen, und kein Arges traue er ihr zu, während in der Quelle sie doch wenigstens einen Grund hat: der Mann geht dort andern Weibern nach und vernachlässigt sie; würde sie also hier von ihrem Manne überrascht, so wäre sie auch innerlich ihm gegenüber vollständig rechtlos. Auch die Frau muß gestehen, sollte sie ihr Mann „auf einem faulen Pferd erreiten", so würde sie nicht nur Glauben, Treu und Ehr verlieren, sondern „etwann auch darzu den Leib. / Ich bin je ein verwegen Weib" (53 f.). Leonetta, der Buhle, erscheint. Nach einem kurzen Worte der Begrüßung ist das erste, was er zu sagen hat:

> „Mein Lisabetha, sag, warumb
> Hast jetzund geschicket nach mir?
> Du weist doch, wie es mir vnd dir
> Am Sontag ist so gnaw gestanden,
> Da ich gar kaum entrann den Handen
> Deins Herrn. Wie meinst, daß gangen wer?" (64—9).

Umsonst versucht die Frau, ihm die Furcht auszutreiben, er ist noch nicht fröhlich geworden seither, so groß war sein Entsetzen. Vor allem mit dieser Figur ist es Hans Sachs gelungen, durch das Motiv der Angst große dramatische Wirkung zu erreichen.[1] Während nun die beiden Liebenden abgetreten sind, drückt die Magd 87—98 nochmals ihre Besorgnis aus; sie wünscht, es wäre schon Lichtmeß, damit sie dieses Haus verlassen könne. Bevor der Mann erscheint, und damit die Frau Gefahr läuft, mit ihren beiden Buhlen im Hause von ihm überrascht zu werden, wird das Gefühl des Drohenden und Gefährlichen noch weiter

1) Vgl. § 20, S. 100 f.

verstärkt durch den Monolog Leonettas (113—28): einerseits wird uns die Gefährlichkeit auch seiner Lage begreiflich gemacht, wenn es der Frau nicht gelingen sollte, ein listiges Mittel zu finden, anderseits fühlen wir, daß durch die unerwartete Ankunft des Ritters Lamprecht eine weitere Steigerung in der Furcht vor einer Überraschung durch den Mann eingetreten ist. Ein neues Moment ist hinzugekommen, das die Wichtigkeit des Vermeidens eines offenen Konfliktes erhöht und noch mehr Spannung bewirkt. Durch den Monolog Leonettas (113—28) wird uns dann noch weiterhin die Schwierigkeit der Aufrechterhaltung der Situationen klar. Eine Figur, gegen die sich so Gefahr um Gefahr auftürmt, wie das bei der Frau der Fall ist, konzentriert damit ein großes Interesse auf sich, was hohe dramatische Wirkung ermöglicht. Das Drohende der Gefahr läßt bei allen Figuren die Leidenschaft mehr aufwallen und dann die Spannung erregter werden. Vor allem aber erzeugt die Person, gegen die der bewußte oder unbewußte, drohende Versuch einer Änderung der Situation unternommen ist, je bedeutender für sie ein Umschwung sein muß, und je schwieriger die Abwehr ist, um so mehr dramatisches Leben. Im ersten Teile sehen wir die Frau vor uns, die ihren Mann betrügt; ganz kurz bemerkt die Quelle: „In dem die frawe nach irem lieben Lienetto schicket, das er keme dan ir man wer außgeritten; Der sich nit saumen ließe frölich vnd wol zu mute palde kame mit einander in freüde hetten“ (Bocc.-Steinh. S. 436, 3—5). Dem entsprechen hier mehrere Szenen, die uns Frau und Buhlen zusammen vorführen oder doch direkten Bezug auf diesen Liebesverkehr nehmen. Das allein nimmt schon beinahe ein Drittel des Spieles in Anspruch. Auch die buhlerischen Gespräche zwischen der Frau und Ritter Lamprecht gehören zum steigenden Teile der Handlung. In der zweiten Situation wird ebenfalls wieder, wie schon in Nr. 37, in bedeutend stärkerem Maße, als in der Quelle, das totale Fehlschlagen des Vorstoßes von seiten der Gegenpartei betont (vgl. besonders 264, 293, 303 f.). Durch die wirksamen Zutaten des Hans Sachs in der ersten Situation war die Spannung eine gewaltige geworden, und das vorherrschende Empfinden der Frau ist nun Freude über das Gelingen ihrer List und über ihr Davonkommen mit heiler Haut.

bei der Magd noch nicht verwundene Angst, natürlich alles von Hans Sachs geschaffen. Um die Freude der Frau uns in erhöhtem Maße vorführen zu können, stellt er die Lage der Frau am Schlusse für sie günstiger hin, als sie zuvor gewesen ist.

Nr. 74. Auch hier ist wieder in erster Linie das buhlerische, ehebrecherische Weib das bevorzugte Objekt des Dichters. Was aber dieses Spiel ganz besonders von den beiden früheren ähnlichen unterscheidet, ist die Dreiheit der Konflikte. Es ist erstaunlich, wieviel Handlung Hans Sachs geschickt in den engen Rahmen eines Fastnachtspieles hineinzupressen verstand. Auf der einen Seite sehen wir, wie er die Dreiheit der Zusammenstöße zur Steigerung der Fähigkeit und Geschicklichkeit der Ehefrau benutzt, was im letzten der drei Fälle eine Abnahme der Leidenschaft bei ihr bedingen würde; auf der andern Seite nehmen wir aber eine leichte Steigerung gerade der Leidenschaft wahr, nicht der gleichen Gefühle, indem die Angst in hohe Erregung übergeht, wohl aber im Grade dieser Gefühle. Der Gipfel jeder dieser drei Handlungen wird gebildet durch den jeweilen wiederkehrenden nämlichen Zusammenstoß; aber diese Konflikte brechen nicht offen aus, sondern erzeugen nur eine Spannung, und in der Handlung strebt nun eigentlich alles hin auf die hohe Spannung beim dritten Konflikt; denn Hans Sachs hat in die drei Fälle[1] (die ja erst er, teilweise aus verschiedenen Quellen, so zusammengestellt hat) eine Steigerung hineingebracht, indem er, mit voller psychologischer Berechtigung, die Ahnungslosigkeit der beiden Liebenden, nach jeder Abwehr des Vorstoßes der Gegenpartei, zunehmen läßt, und daher wird auch jedesmal die innere Erregung eine energischere werden, so daß auch bei der Spannung das Auftreten von Wiederholungen eine Steigerung bedeutet, die Leidenschaftlichkeit am Schlusse, beim letzten Aneinanderprallen, am höchsten ist. In Nr. 37 und 43 bilden die Ängstlichkeit, wie die Wichtigkeit, einen offenen Konflikt zu vermeiden, ein bedeutendes Moment; hier viel weniger, denn in diesem Spiele will Hans Sachs eine Entwicklung in der Gewandtheit der Hauptfigur zeigen, und da wäre gegen Ende hin eine ängstliche Figur selbst als Kontrastgestalt nicht mehr recht

1) Vgl. § 20, S. 95.

am Platze. Im Gegenteil wird das Weichen der Ängstlichkeit bei Pankraz gegen den Schluß hin und das Platzgreifen eines unbedingten Vertrauens in die Kunst der Geliebten diese Kunst erst recht in ihrem Glanze erstrahlen lassen. Betrachten wir kurz, wie unser Dichter stärkere Spannung bewirkte und so in diesem Spiele, das vom dramatischen Standpunkte aus zu den vorzüglichsten unter den Hans Sachsschen Fastnachtspielen gehört, das dramatische Leben erhöhte. Lisabeth kann ihren Mann, den unser Dichter zum „alt kauffmon“ gemacht, nicht ausstehen; so bald er zur Türe hinaus ist, spricht sie in der despektierlichsten Weise von ihm; wenn er nur einmal für immer seine Augen zutäte. Sie liebt also ihren Pankraz nicht nur aus Liebe zu ihm, sondern auch aus Haß gegen den Alten, der so „ghrůnczelt vnd vngschaffen“ ist. Sie liebt ihren Buhlen über die Maßen, und diese große Verliebtheit wird ihr eine Störung des Rendezvous nicht gleichgültig machen. Pankraz tritt auf und verleiht seiner Ängstlichkeit Ausdruck; er fürchtet sich vor dem Kaufmann, wenn er ihn ergriffe. Die Frau berichtet ihm, ihr Mann sei totkrank,

„Er hab verwegen sich seins lebens“ (115),

also denkt sie nicht gerade an seine plötzliche Dazwischenkunft; das wird etwas gedämpft durch die Bemerkung des Pankraz, daß es wohl nicht so schlimm mit ihm stehen werde. Der Mann klopft an, und Lisabeth in ihrer Angst weiß nicht, was machen, sie fragt ihre Mutter um Rat; in der Quelle heißt es: „Do erschrak die frow und verbarg ieren buolen“, usw.[1] Neben dem Unerwarteten des Geschehens ist es also hier weiterhin besonders die Ängstlichkeit der Frau, welche die Spannung vermehrt; in ihren Reflexen (161—3) spiegelt sich noch die gewaltige Angst, welche die gespannte Situation in ihr erzeugt hatte. Der Kaufmann entfernt sich wieder, und gleich ist Pankraz da. Er fühlt keine Angst mehr, denn sonst wäre er nicht ungerufen gekommen, aber die ausgestandene Angst macht ihm noch alle Glieder schlottern (196—202), und die Worte Lisabethens (208—12) wiegen beide ein in unbekümmerte Unbesorgtheit: doch mitten in ihrer zuversichtlichen Rede klopft es, der alte

1) Öst. S. 331.

Störenfried ist wieder da. Aus den Worten der Frau spricht diesmal schwerunterdrückte Wut:

> „Ich wil dem altn ein jagn ein schais
> Vnd in seczen in ein angst schwais,
> Wil wider aus dem haus in treiben,
> Das er nit wais, wo er sol pleiben.“ (217—20).

Und wie es ihr nun gelungen ist, den Mann im Taubenschlag zu versorgen, da ruft sie voll Freuden ihren Pankraz herbei. In viel bestimmterer Weise spricht sie diesmal es aus, daß sie nun ohne Sorgen wegen des Mannes sein können, sie spottet über den Alten, der droben im „kotigen dawbenhaüs“ sitze. Ihre eigene List hat sie diesmal gerettet und das Alleinsein ermöglicht, darauf ist sie stolz und prahlt damit; da sie selbst diese Lage geschaffen, wird sie auch mehr als in den beiden frühern Malen einen unerschütterlichen Glauben an ihre Haltbarkeit hegen. Wie nun der dritte Konflikt erfolgt, da ist ihre innere Erregung mächtig und läßt bis zum Schluß nicht nach. Zuerst versagt ihr die Sprache; dann bringt sie endlich mit Not einige Worte der Verteidigung heraus, um dann wieder bis 359 zu schweigen, nicht aus Angst, sondern vor Wut über den plötzlichen Umschlag, was aus dem Bühnenanweis 358/9 zu ersehen ist: „Das weib felt in an“, während im Renner sie zum Mann spricht, er solle seinen Zorn fahren lassen, usw., und „Ehr streckt sich rückling auff die erden“ (ebenso im Schwank vom 8. Februar 1550)[1], resp. im Meistergesang vom 30. März 1549: „Der man in dem gezenck / Sich nieder legt auf penck“. In den beiden Gedichten von 1549 und 1550 spricht die Frau gar „mit worten güetig“; hier aber im Spiele legt er sich nicht selbst nieder, er will sich von der Frau reißen (362/3), da fällt ihn auch noch die Schwieger an (367/8), bis schließlich das Weib „umb in felt“ (375/6), mit den Worten:

> „Mit allen trewen wir eůch meinen.
> Můeter, hilf nider drueckn mit gwalt;
> Sprich ueber in den segen palt!“ (376—8)

„Sie druecken in nider auf die panck. die alt spricht den segen vber in.“ Dieses wütende Vorgehen der Frau, gegenüber dem weinerlich ängstlichen in den beiden Gedichten und dem un-

1) Goetze, Fab. I, Nr. 120, 44 (Anm.!).

bestimmten im Renner, ist hier nicht nur ein Zeichen von Unerschrockenheit und Gewandtheit, sondern auch von stärkerer Leidenschaft.

Wir sehen, bei den Spielen, die ein Bestreben, die Situation aufrecht zu erhalten, aufweisen, versteht Hans Sachs nicht weniger dramatisches Leben zu erzeugen, als bei denen, die auf reiner Gegensätzlichkeit aufgebaut sind.

§ 24. *Erhöhung der Wirkung eines Mittels.* Es sei hier noch besonders auf eine Erscheinung hingewiesen, auf die wir bei einzelnen Fällen schon haben aufmerksam machen können: wie Hans Sachs überall Mittel und Motive in ihrer Wirkung erhöht. Es handelt sich da immer um Täuschung eines andern, gewiß ein wichtiges Moment im Fastnachtspiel des Hans Sachs. Dieses Hervorheben der Mittel zur Täuschung ist vorzüglich geeignet, das dramatische Leben zu erhöhen. So stellt in der Quelle zu Nr. 37 der Schüler den Bauern und sein Weib in einen gezeichneten Kreis, steigt dann unter das Dach hinauf und bespricht da oben die Sache mit dem Pfaffen, im Spiel aber müssen der Bauer und die Bäuerin „årsling“ hinaus (und nachher auch wieder so hinein); auch beschwört hier der Schüler den Teufel, ruft ihn dreimal. In Nr. 38 zieht der Mann einen Kreis, und das Eisen muß, von der Mitte aus, aus dem Kreise getragen werden, während in der Quelle es einfach sechs Schritte weit getragen werden muß. Bei Boccaccio treibt der Bauer den Hokuspokus zur Auffindung des Diebes; aber in Nr. 41 hat Hans Sachs extra die Rolle des Pfarrers, der in der Quelle nur kurz erwähnt ist, geschaffen; die Beschwörung wird so wirkungsvoller, als wenn der Bauer sie vornähme (ganz abgesehen davon, daß ein Hans Sachsscher Bauer nie eine Beschwörung vornimmt; das würde nicht zum Wesen dieses Typus passen). Darum läßt er die Beschwörung auch nicht unter der Linde vor sich gehen, wie in der Quelle, sondern „in der Kirchhoff mawrn“ (186), und darum spricht der Pfarrer auch einen Segen in Macaronlatein (220 ff.); in der Quelle findet sich nichts von einem Segen, außer vielleicht der Andeutung, welche Bruno schon gleich, als Calandrino ihn um Hilfe bittet, macht, „so mag man die gallen vnd ingwer geleich als wol benedeyen als kas und brot“, aber später, als dann die Prozedur vorgenommen wird, ist nichts von

einem Segen gesagt. Ob er nun aber von Hans Sachs „im Anschluß daran" geschaffen worden sei, wie Fritz Neumann in seinem trefflichen Artikel „Hans Sachsens Fastnachtspiel von dem gestohlenen Pachen = Boccaccio VIII, 6"[1] meint, möchte ich allerdings bezweifeln; die Andeutung liegt zu weit ab, und vor allem: es ist das eine Stelle im Spiel, wo Hans Sachs auf alle Fälle einen Segen angebracht hätte. Im Äsop sodann sind es „die gött", in der Camerlanderschen Übersetzung der Gesta Romanorum „Gott", die die spröde Jungfrau in ein weinendes Hündlein verwandeln, aber bei Hans Sachs (Nr. 61) ist es Venus, denn ein bestimmter Name wirkt geheimnisvoller, stärker, gleichwie in Nr. 63 „Alraun". Im nämlichen 63. Spiel hat Hans Sachs noch auf mancherlei Weise die Wirkung des Mittels erhöht; so will er die Alte zuerst Reflexe, die die Antworten der Frau in ihr bewirkt haben, und die Entstehung des Wollens, zeigen lassen; als Grund, die Frau für diese Zeit abtreten zu lassen, braucht die Alte nun den Vorwand, sie müsse zuerst den Geist befragen, ob ihr zu helfen sei, und nachher meldet sie dann der Frau, der Geist habe ihr Hilfe zugesagt und gibt ihr weitere Aufträge; es ist wirkungsvoller, wenn sie den Geist vorschiebt. Auch wird das Orakel nicht auf dem „hanffacker", sondern an der „wegschaid", einem Ort, der als Aufenthaltsstelle alles möglichen geisterhaften Gelichters bekannt ist, vor sich; die Taler müssen in drei kleine runde Beutelchen gelegt sein (218); ein Segen wird gesprochen (225 ff.); zuvor muß die Frau auch, der Geister wegen, „ein gweicht salcz lecken", sich mit Weihwasser besprengen und ein geweihtes Wachslicht mitnehmen (252 ff.); auch ist dann der Rat der Göttin kurz und bündig. Lauter Momente, die die Leidenschaft gegen die Katastrophe erhöhen. Nr. 72, 251 ff. spricht Eulenspiegel ebenso einen jener Segen wie auch Nr. 74, 379 ff. die Alte. Also auf verschiedene Weisen verstärkt damit Hans Sachs die Spannung vor dem Konflikt.

Ein ähnlicher Fall in Nr. 49, wo Hans Sachs die Mittel zur Bekämpfung der Hauptfigur, freilich nicht ohne didaktische Mitabsichten, in ihrer Kraft erhöht, möge hier angeführt werden.

---

1) Zs. f. vergl. LG. S. 160 ff.

Stiefel [1] meint, darum versuche es bei Hans Sachs der Mann in Nr. 49 zuerst mit den Edelsteinen, wie es der Nachbar erklärt hatte, um zu zeigen, daß er, Hans Sachs, den rechten Sinn der rätselhaften Worte verstanden habe. Ich halte dies für unwahrscheinlich; ein Sichbrüsten mit seinem Scharfsinn können wir doch Hans Sachs nur vorwerfen, wenn in seiner Vorlage — und diese müßte allgemein bekannt gewesen sein — das Mittel mit den Edelsteinen das endlich wirkende gewesen wäre; wir kennen leider eine solche Vorlage nicht. Ferner, wenn das von ihm herausgefundene das mehr entfernt liegende und versteckte, das vom Nachbar angegebene hingegen die evidentere Deutung, auf die man naturgemäß zuerst verfallen mußte, wäre. Das ist hier aber gewiß nicht der Fall. Da weiter der Gewährsmann des Nachbarn doch Erfolg hatte, sogar dreifachen (sic!), so hat Hans Sachs gewiß nicht diese alle drei als minderwertig d. h. als überhaupt wirkungslos, hinstellen wollen, was ja durch die Annahme Stiefels, nach dem Hans Sachs etwa so gedacht hat, „die Erklärung mit den Edelsteinen ist nichts, seht hingegen, welch eine Erklärung ich weiß“, bedingt wird; wozu dann den Nachbarn versichern lassen, seinem Gewährsmann hätten die Mittel geholfen? Ohne Grund pflegt Hans Sachs nicht eine Person so viele Verse hersagen zu lassen. Gewiß sind die Mittel gut; sowohl Worte, als Kräuter und Edelsteine können helfen, je nach dem Grad der Bosheit des Weibes, aber nur hier sind sie wirkungslos, so verstockt und bösartig ist das Weib: also das ganz gleiche, was die Quelle mit den zwei wirkungslosen, den verbis und den herbis, bezweckt, bezweckt hier Hans Sachs mit den drei wirkungslosen Mitteln, nämlich den hohen Grad der Bosheit der Frau anzugeben. Und da ist doch einleuchtend, daß, indem in der Steigerung zwischen dem letzten und dem vorletzten Grade, als vor dem Mittel, das dann endlich wirkte, noch ein wirkungsloses eingefügt wird, die schlimme Verstocktheit der Frau dadurch vergrößert wird, was der poetischen Gerechtigkeit zugute kommt. Warum hat nun Hans Sachs gerade das Edelsteinmotiv dazwischen geschoben, nicht irgend ein anderes? Wohl vornehmlich aus fol-

1) Germ. 36, 30.

genden drei Gründen: 1. die Edelsteine paßten trefflich als dritter Grad in die Steigerung hinein; 2. Edelstein liegt der Begriffssphäre lapis sehr nahe; und man wird unzählige Male bei Hans Sachs wahrnehmen können, daß, wenn irgendwie in der Quelle eine leise Spur für eine von ihm beabsichtigte Erweiterung, Ergänzung oder Neuschaffung vorhanden ist, oder er dabei von etwas schon vorhandenem Naheliegenden ausgehen kann, er gewiß, wenn irgendwie möglich, diese Spur oder dieses Naheliegende benutzt; 3. Hans Sachs gewinnt den Vorteil, ohne Änderung des von Salomo erteilten Spruches dieses von ihm eingeführte Edelsteinmotiv den Nachbarn als Erklärung von lapis-Stein, des dritten, wirkungsvollsten Mittels, anführen lassen zu können, so daß er also, ganz der Tendenz des Stückes entsprechend, das in der Quelle angeführte dritte Mittel auch hier als wirkungsvollstes, resp. hier einzig wirkendes, darstellen kann, und — was ihm sehr wichtig sein mochte — als erst für dieses Weib ersonnenes Mittel, so daß, indem die Mittel, die bei andern Weibern geholfen haben, hier als viel zu schwach sich herausstellen, dies damit ein Gradmesser der ungewöhnlichen Bosheit des Weibes wird. Das Werfen von Kieselsteinen mußte natürlich letztes Mittel bleiben; selbstverständlich spricht auch 354 nicht gegen unsere Auffassung.

Wie nun die Wirkung der Mittel vor der Katastrophe, vom Dichter verstärkt, eine höhere, mächtigere Leidenschaft hervorrufen wird, so weiß er auch den Umschlag entschiedener zu gestalten, die Größe der überstandenen Spannung in ihrem Resultate vor Augen zu bringen. Wir greifen wieder auf jenes Hauptmotiv, die Täuschung, zurück. Kargas in Nr. 16 verspricht 293 ff. den Nachbarn auch, er werde ihnen von der Sau geben, die er bis Montag schlachten werde; er verlangt ausdrücklich, die andern sollen ihn nach Hause geleiten und den Arzt rufen. Er erwartet die Vorschläge nicht, also er glaubt, krank zu sein, und das ist da der gewünschte Schluß. In Nr. 13 lädt der Gatte den Buhlen der Frau auch noch zum Nachtessen ein; er lobt die Gattin und rühmt ihr Benehmen ausführlich und stellt ihr ihren Buhlen förmlich vor. In der Quelle zu Nr. 46 geht der Mann zum Brunnen, um zu helfen, hier aber ruft er nicht nur in den Brunnen hinab der Frau

nach, verspricht ihr Verzeihung, sondern der Dichter läßt ihn 185—8 auch noch die Überzeugung aussprechen, sie sei ertrunken, er bereut, diesen Mord begangen zu haben, „Die Sůnd ich nimmer mehr gebůß"; so sehr hat der Kniff eingeschlagen. Die Frau in Nr. 57 läßt sich lange bitten, bis sie verzeiht, womit der Dichter Gelegenheit bekommt, den Mann noch das Versprechen machen zu lassen, ihr verschiedene Sachen zu kaufen, überhaupt die ganze Glaubensseligkeit des Düpierten anschaulich zu machen. Im Äsop gibt die Kupplerin der Frau den Rat, dem Buhlen Gehör zu schenken, ohne daß die Frau sie um Rat fragt; in Nr. 61 aber, ähnlich wie in der Übersetzung der Gesta Romanorum, fragt die Frau 300 f., wie sie diese „Missetat büßen" solle, womit das Überzeugtsein der Frau deutlicher gezeigt ist: sie traut nicht nur der Alten, sondern auch deren Ehrlichkeit; so bittet sie sie denn, „heint" bei ihr zu bleiben, da sie merke, daß sie noch mehr guter und heilsamer Lehren habe; sie gibt ihr zwei Dukaten und verheißt ihr, sie und ihr weinendes Hündlein dürften alle Sonntage bei ihr speisen; von dem allen ist in den zwei Quellen nichts zu finden. Die Wirkung des Segens ist Nr. 74, 385 deutlich; wie schon in den beiden Gedichten, im Gegensatz zum Renner, geht der Mann am Schluß in den Garten hinab, sich zu überzeugen, ob es wirklich der Bock gewesen und bittet dann den Frauen den „ungerechten Verdacht" ab.

Das Mittel wird wirkungsvoller und damit die seelische Erregung, die es allseits hervorruft, mächtiger.

Gar oft wird uns so recht eindringlich bewußt, wie hoch in dramatischer Beziehung Hans Sachs sich über das gesamte übrige Fastnachtspiel, besonders über seine Vorgänger erhebt. So versteht er sich, um hier weniges aus der Unzahl der Erscheinungen herauszugreifen, vor dem alten Fehler des zeitgenössischen Dramas, alles auf die Bühne zu bringen, in der großen Mehrzahl der Fälle zu hüten. Es wird in Nr. 53 Simon Wirt nicht auf der Bühne vor den Inquisitor zitiert. Oder in der Quelle zu Nr. 85 kauft Xantus die zwei andern Sklaven nicht, weil ein Gesetz in der Stadt gelte, daß niemand einen Sklaven so teuer kaufen dürfe (S. 45); hier aber kauft sie Xantus

nicht, einfach weil sie ihm zu teuer sind (239 f.). Es ist also eine Vereinfachung, indem in Nürnberg unbekannte Verhältnisse, die für den Verlauf der Handlung unwichtig sind, durch gewöhnliche, allbekannte ersetzt werden, so daß dann nicht noch lange Erklärungen notwendig sind über einen Punkt, der doch ganz nebensächlich ist. Also auch hier, wie in andern ähnlichen Fällen, weiß er sich zu mäßigen. Man beachte dann die Belebung des Dialoges [1]; ferner, wie Hans Sachs in seinen bessern Spielen den Eindruck zu vermeiden sucht, als ob die Personen nur ad hoc erschienen, wovon Nr. 72, 172 ein typisches Beispiel liefert; endlich wie er in Einführungsmonologen Figur und Gegenfigur zu charakterisieren versteht, so daß ein zweiter Monolog überflüssig wird. —

Fassen wir zusammen, so weicht unser Urteil beträchtlich von dem Gervinus' ab. Es erhebt sich vor uns das Bild einer respektablen dramatischen Größe. Nicht ein genialer Künstler, aber ein gottbegnadetes Talent ist der Dramatiker Hans Sachs. In keck und flott dahinfließende dramatische Handlung weiß er die oft schweren und spröden Massen der Vorlage umzuwandeln: was wird, und wie es wird, und was die Reflexe des Gewordenen sind, das darzustellen erkennt er als die Hauptaufgabe des Dichters. Und dabei scheut der sich sonst so gern eng an die Quelle Klammernde auch nicht vor größeren Änderungen und Umgestaltungen zurück, wenn sein dramatisches Empfinden das verlangt, und der selbst agierende Schauspieler verrät sich oft in den geschickten Arrangements. Wenn er auch, was durch die Zeit und seine starke Produktivität sich erklärt, im Typus, der Schablone, der Situation, dem Motiv sich wiederholt, so wechselt doch die Nuance und jede Schattierung zeigt anderes Leben; denn Hans Sachs liebt neue Form und neue Gedanken, und, instinktiv, ringt er darnach. Das sieht man bei Einzelheiten, man sieht es aber auch bei den Übertragungen ganzer Partien vom Epischen ins Dramatische. Wohl läßt er sich oft gemächlich gehen, wenn er gar zu sehr lehrhaft gestimmt ist; dafür steigt aber andere Male die Handlung wieder um so energischer an. Die Wahl des Stoffes ist ihm zu oft

1) Vgl. § 68.

gleichgültig; sein dramatisches Verständnis reicht dazu nicht tief genug, der Sinn dafür ist in ihm etwas verkümmert, weil er immer zuerst an Belehrung seines Volkes denkt. Er kennt den Wert sparsamen Szenenwechsels und bei zeitlichen Verhältnissen hindert ihn die Kleinheit der Handlung, allzuhäufig große, dramatisch schädliche Sprünge zu machen, denn sonst überläßt das 16. Jahrhundert hierin noch gern viel der Phantasie des Zuschauers. Selten oder nie geschieht etwas ohne Motivierung. Selten auch trifft etwas ein, ohne vorbereitet zu sein, und früh schon ahnen wir den Ausgang, manchmal freilich nur zu deutlich, woran aber nicht die Art des Vorbereitens an sich, sondern meist der Typus schuld ist. Im Exponieren ist er Meister, in einzelnen Fällen ist er vollkommen auf der Höhe des Lustspiels, des Kunstdramas überhaupt. Mit Wucht führt er in seinen bessern Spielen die Leidenschaft zur Katastrophe hinan, um dann, von richtigem Empfinden geleitet, kurz und schlagend den Schluß folgen zu lassen. Bis zum Effekt versteigt er sich, aber rein äußerliche Effekthascherei verschmäht er. Mit dem Motiv des Gegensatzes erreicht er mächtige dramatische Wirkung und überaus kräftiges inneres Leben. Wirksame Spannung führt er da und dort ein, und des dramatischen Wertes einer Steigerung ist er sich vollkommen bewußt. Aufs innigste weiß Hans Sachs mehrere Quellen zu vereinigen, wofür wir in Nr. 74 ein prächtiges Beispiel haben. Sobald die Spiele jedoch einen größeren Umfang annehmen, wie Nr. 75 und Nr. 85, werden die Nähte deutlich sichtbar; wir haben es da eben schon mehr mit Komödien zu tun.[1]

Weil Hans Sachs keine theoretischen Kunstregeln der Dramatik vor Augen hatte, gibt es bei ihm auch selten eine Regel

1) Schlecht paßt in das Spiel Nr. 26 hinein das Gespräch Salomos und Markolfs über die Frauen (195—236), das hier etwas unmotiviert ist. Der Begriff „Markolf" zog dieses Gespräch nach (vgl. F. Bobertag, Narrenbuch, ca. 1237—1333); kaum wollte Hans Sachs Salomo damit Markolf gegenüber charakterisieren. Durch Lobsprüche auf die Frauen einen seine Weisheit kundgeben zu lassen, ist nicht Hans Sachsens Art; wie 156—75 wird hier Salomo als weise charakterisiert. Das tertium comparationis zwischen Hans Sachs und der Quelle ist nicht viel mehr als die Frau, und damit ist diese Nebenquelle schlecht mit der Hauptquelle verbunden; vgl. auch 176—80, 237—40.

ohne Ausnahme. Denn es scheint ausgeschlossen, daß Hans Sachs von irgend einem *wichtigeren* Gesetz eine *bewußte* Ahnung hatte. Da und dort mag ihm etwas Bedeutendes gedämmert haben; doch das innere Wesen und den tiefen Wert der dramatischen Wirkung kannte er nicht. Alles aber, was an Erkenntnis einen großen Dramatiker ausmachen kann, schlummerte in ihm; denn fast kein dramatisches Gesetz gibt es, das wir nicht wenigstens in Anfängen bei ihm vorfänden. Ein angeborenes dramatisches Empfinden schuf, ohne daß er wußte, daß es dramatisch sei. Die Mehrzahl der Wirkungen wußte er nicht zu benennen und zu umschreiben. Er abstrahierte nicht, weil er nicht ahnte, daß es da und dort zu abstrahieren gebe. So erklärt es sich, daß seine Errungenschaften auf dramatisch-technischem Gebiete nur zum kleinsten Teile sich fortpflanzten. Woher wollte er auch eine Ahnung haben, daß es Gesetze gebe über den feinern Bau, das innere Leben eines Dramas! Also einzig ein allgemeines Gefühl und Empfinden ist bei Hans Sachs in dramatischer Beziehung maßgebend. Diese Unkenntnis einer Fähigkeit, die in ihm vorhanden war und unbewußtes Handeln erzeugte, konnte die dramatische Entwicklung nicht verhindern. Denn jede angeborene Kunst entwickelt sich auch unbewußt, wenn Betätigung da ist; aber die Konsequenz im künstlerischen Schaffen mußte leiden. Wenn wir bedenken, in welch kurzer Zeit Hans Sachs seine Spiele schuf, so dürfen wir uns der Einsicht nicht verschließen, daß die momentane Stimmung in ganz hervorragendem Maße von Einfluß gewesen sein muß auf die Güte der einzelnen Spiele. Sie mußte das dramatische Empfinden modifizieren; eine in ihren Teilen unbewußte Kunsttätigkeit ist aber leichter aus dem Geleise zu bringen, als bewußter Kunstgebrauch. Darum finden wir bei genauem Zusehen im Dramatischen in den Fastnachtspielen des Hans Sachs ein so launenhaftes Schwanken, besonders ein Weichen vor überhandnehmendem didaktischem Wollen.

Die von Lier[1] kurzweg aufgestellte Regel, je geeigneter das epische Vorbild, um so besser sei bei Hans Sachs die drama-

1) Studien S. 127.

tische Bearbeitung (von kleineren Zügen abgesehen), erweist sich nicht immer als richtig.

Auf der andern Seite müssen wir sagen, daß eine kunstvolle Darstellung, die Hans Sachs als Quelle vorlag, oft ein Stück zu einem vorzüglichen gemacht hat, das vielleicht sonst schwächer geraten wäre. Des großen Einflusses der momentanen Stimmung wegen, also weil ein ruhiges, gleichmäßiges Entwickeln nicht vorhanden ist, ist es uns nur in sehr geringem Maße möglich, im einzelnen Falle zu konstatieren, wie viel Hans Sachs in dramatischer Hinsicht der Quelle verdankt. Wir können eben nur ganz allgemein an Hand einzelner Spiele aussagen, daß Hans Sachs in empfänglicher Weise Neues und Vorzüge in den Quellen herauszufühlen und später wieder anzuwenden versteht; aber über das Wieviel läßt sich sowohl im einzelnen Falle als auch im allgemeinen nur selten etwas bestimmen. Ein solches Spiel ist etwa das 16.; hier haben wir zum ersten Male eigentliche und einheitliche Handlung, Personen von Fleisch und Blut und nicht mehr nur Schemen, Beweglichkeit in Beziehung auf den Ort, farbenreichen Vortrag mit geschickter Verteilung der Farben, usw., und wir können hier mit einiger Sicherheit manches Boccaccio, der im 16. Spiel zum ersten Male benutzt ist, zuschreiben, besonders unter dem belehrenden Eindruck der Erkenntnis, daß die nächstfolgenden Spiele, z. B. Nr. 19, dramatisch wieder schwächer sind, weil er hier geringern Quellen folgt. Doch solche Fälle sind nicht häufig.

Wie die Beschaffenheit der Quellen, kann auch noch ein anderes Moment von Einfluß sein. In den größern Dramen stellt Hans Sachs stets zeitlich sehr umfangreiche Handlungen mit großen Zeitsprüngen dar; da nun sämtliche Personen beständig auf der Bühne sind, wie es von jeher schon im alten geistlichen Drama Brauch war, also nicht ein gründlicher Einschnitt zwischen solchen oft viele Jahre voneinander abliegenden Perioden möglich ist, so mußten solch unwahrscheinliche, unmäßige Übergänge ganz bedeutend schaden. Beim Fastnachtspiel nun, das bei Hans Sachs ja meist eine ganz kurze Handlung darstellt, lief der Dichter viel weniger Gefahr, sich an diesem Hindernis zu stoßen, so daß also schon aus dem Grunde

in ihnen ein dramatisch wirkungsvoller Aufbau sich eher finden kann. Aber auch da finden wir nur bei kleinen Handlungen Einheit, zur Übersicht bei größern fehlte Hans Sachs wohl die Fähigkeit.

So bewegt er sich denn immer wie zwischen Scylla und Charybdis: ein größeres Drama übersieht er nicht mehr, es hat bei ihm keinen dramatischen Bau; beim kurzgedrängten schnellfertigen Fastnachtspiel aber ist er der momentanen Stimmung stärker ausgesetzt. Mit der Mehrzahl seiner Fastnachtspiele aber kam er ungehindert zwischendurch. Mit diesen verdrängte er auf einen Schlag die Schüleraufführungen, das Kunstdrama aus der Öffentlichkeit, sobald er kräftig und entschieden auftrat[1], und mit diesen hat er auch in der Gegenwart, wie wir besonders durch Berichte von den Aufführungen aus dem Jahre 1894 von überall her vernehmen, überraschende Erfolge erzielt, obschon doch unsere Zeit immer mehr an Abneigung und Unfähigkeit, frühere Zeiten zu verstehen, leidet, und nur für das Gegenwärtige Interesse empfindet. Es ist das Ewige, Unvergängliche in Hans Sachsens dramatischer Kunst, was dies zum großen Teil bewirkt hat.

B. Darstellung.

1. Mittel der allgemeinen Charakterisierung.

a) Moral.

Sehen wir nun, was uns ein Vergleich mit den Quellen über die Tätigkeit des Hans Sachs als Erzieher zu sagen vermag. Wir werden uns aus mancherlei Gründen hier kürzer fassen können.

§ 25. *Änderung des Motivs.* Vor den allerwichtigsten Umgestaltungen, wie vor der Änderung des Motives, schreckt

---

1) Vgl. Hampe, Die Entwicklung des Theaterwesens in Nürnberg I. S. 112.

Hans Sachs nicht zurück, wenn er es im Interesse der Lehre für nützlich oder notwendig hält, was uns von neuem zeigt, daß er gar nicht immer nur so gedankenlos den Vorlagen folgt. Natürlich kann eine Änderung des Motivs auch aus andern Gründen erfolgen, wie in Nr. 27, wo das belehrende Element nur in untergeordneter Weise indirekt, bestimmend wirkte. Einzig didaktische Gründe hingegen waren maßgebend, wenn z. B. in Nr. 42 der Bauer mehr wegen der Geldgier des Abtes (vgl. 100 f., 131 f.) eingesperrt wird, statt wegen der Liebe des Pfaffen zu seiner schönen Frau, wie Ferondo in der Quelle; oder wenn in Nr. 45 die Frau die List vollbringt, um dem Mann das Eifern auszutreiben, weil es ihr unerträglich ist, während in der Quelle die Frau handelt, um mit Philipp ungestört buhlen zu können, was im Schwank[1] und im Meistergesang[2] (beide vom 16. November 1543) beibehalten wird.

§ 26. *Änderung der Tendenz.* Wir finden aber auch sehr oft, daß das Spiel einen ganz andern Zweck verfolgt, als die Vorlage, eine andere Tendenz hat, oder eine Tendenz überhaupt vertritt. Und da gilt denn die Regel, daß Hans Sachs überall, wo er eine Tendenz hineinbringt oder eine schon vorhandene umändert, dies aus lehrhaften, erzieherischen Gründen tut; sei es nun, daß in der Quelle einfach ein lustiger Streich erzählt wird, im Spiel aber neben der Unterhaltung auch noch Belehrung soll geboten werden, wie in Nr. 16, 28, 41, 42, 45, 81, 83 und 84, oder daß sonst irgend eine allgemeine Anekdote in ein belehrendes Spiel soll umgewandelt werden, wie in Nr. 19, wo die Quelle einfach die Entstehung von „Johans segen" erklären will, das Spiel aber an der Hand eines lustigen Falles vor Gottlosigkeit warnt, oder daß eine Tendenz pädagogisch rektifiziert wird, wie in Nr. 24[3], oder daß etwa gar, wie in Nr. 53, an Stelle eines einfachen lustigen Schwankes eine stark antikatholische Tendenz ins Spiel hineingebracht wird.

§ 27. *Bestreben zu bessern, zu belehren und zu bilden, im Gegensatz zur Quelle.* So ist denn die Zahl der Spiele, in

1) Goetze, Fab. I, Nr. 74.

2) Goetze-Drescher, Fab. Nr. 154.

3) Vgl. § 27, S. 219.

denen Hans Sachs — im Gegensatz zur Vorlage — bestrebt ist, zu bessern, zu belehren, zu bilden, eine große. In der Quelle zu Nr. 35 wird ja am Schlusse auch eine Lehre ausgesprochen, aber wie bei dieser mittelalterlichen Novellenliteratur der Fahrenden überall, hat sie neben der Darstellung der „Geschichte" nichts zu bedeuten. Hier aber denkt Hans Sachs mindestens ebensosehr an Belehrung, wie an Unterhaltung, und das hätte er, ohne der dramatischen Lebendigkeit ins Gesicht zu schlagen, auf keine Weise trefflicher ausführen können, als wie er es hier getan hat. Durch die infolge der bestimmten Parteinahme der Jungfrau entstandene Gegensätzlichkeit erreicht er einmal, daß die Notwendigkeit und die Güte der Lehre erhärtet werden: nicht nur mit Worten wird sie hier gewarnt, wie in der Quelle, wo der Wert der Warnung eher problematisch ist; vor unsern Augen sehen wir, wie notwendig und daher wie beachtenswert die Mahnung ist, indem scharf betont wird, wie übel es der Sophronia ergangen wäre, wenn sie nicht diese Probe vorgenommen hätte, resp. wenn nicht die Lehre vorhanden gewesen wäre. Dann aber erhält Hans Sachs dadurch, daß Sophronia für einen bestimmten Partei ergreift, Gelegenheit, die Lehre noch weiter deutlich zu machen, indem er so die Edelfrau beständig die Sophronia kann warnen und belehren lassen, und indem dann durch die Probe nicht, wie in der Quelle, irgend ein beliebiger als der Rechte, wahr und innig Liebende, herauskommt, sondern der, den Sophronia verschmäht hatte, gewinnt diese Lehre im Munde der Edelfrau an Wirkung: es gibt so eine gut kontrastierende Nebeneinanderstellung der weisen, vorsehenden Person und der irrenden. Die erzieherische Tendenz tritt hier, im Gegensatz zur Vorlage, mächtig hervor. Oder betrachten wir Nr. 41; im Dekameron wird mehr Gewicht darauf gelegt, daß der geizige Calandrin für den Narren gehalten wird. Boccaccio will nur unterhalten: Bruno und Buffelmacho wollen mit dem Pfaffen „etlichen tag in kurczweile steen". Hier aber soll ein Fall vorgeführt werden, wo ein Geiziger bestraft wird, aber — diese Bestrafung ist hier nicht Endzweck, sondern nur Mittel zum Zweck! Nicht Hermann Dols Geiz allein soll gegeißelt werden, sondern Hans Sachs will gegen den Geiz im allgemeinen ankämpfen, und das tut er mittelst

dieses Spieles; er will also belehren, nicht allein unterhalten. In der Quelle zu Nr. 42 wird ein einzelner absonderlicher Fall erzählt, der als solcher, für sich, imponiert. Hier aber ist dieser Fall mit etwas allgemein Menschlichem in engsten Zusammenhang gebracht dadurch, daß dieses hier vorgeführte Geschehnis von Hans Sachs zu einem Beispiel erhoben wird, gewissermaßen als eine Illustration zu dem Satze, daß im Ehestand stets Jammer und Leid sei; Hans Sachs sucht also auch hier wieder einen Zusammenhang mit dem Allgemeinen herzustellen; denn er will bessern, belehren, was von der Quelle doch nicht kann gesagt werden. In der Quelle zu Nr. 45 wird ebenfalls einfach eine heitere Geschichte erzählt, wie eine lustige Frau ihrem eifernden Manne das Eifern abgewöhnt und so ungestört buhlen kann. Im Spiel will Hans Sachs erziehen, darum läßt er den Liebesverkehr mit Philipp weg; er betont, daß die Frau noch nie gebuhlt habe, und auch im Laufe dieser Begebenheit hält sie ihre Ehre rein, im schroffen Gegensatz zur Quelle, kaum aus moralischen Bedenken, sondern einfach, weil der Dichter sah, daß, wenn er bessern wolle, diese Buhlgeschichte nicht hineinpasse, weil sie der Tendenz zuwider laufe. So ist denn im Schwank vom 16. November 1543[1] und im Meistergesang vom gleichen Datum[2], wo eben Hans Sachs nicht so entschieden belehren will, das Buhlen mit Philipp beibehalten. Man beachte auch die Quelle zu Nr. 84, die zeigt, wie stark die Liebe sei, habe sie doch einmal das und das bewirkt, während Hans Sachs belehren will, einmal, daß eine Frau sich nicht mit Buhlern einlassen solle, und dann, daß die Männer nicht buhlen sollen, da sie oft doch nur am Narrenseil herumgezogen werden und deswegen manchmal große Gefahr laufen.

Oft ist freilich in den Vorlagen etwas wie eine schüchterne Lehre vorhanden, und es ist dann ein Vergnügen, zu beachten, wie Hans Sachs gleich mit ein paar resoluten Strichen die Geschehnisse der Tendenz unterstellt. Bei Pauli (3) wird der „Gauckölman“ getadelt, daß er hier eine Wahrheit gesagt habe, die nur geschadet. Es wird damit ein Exempel vorgeführt „wider

---

1) Goetze, Fab. I, Nr. 74.

2) Goetze-Drescher, Fab. Nr. 154.

vil menschen vnd predicanten, die etwan warheiten sagen, die nit vil nutz bringen sunder schaden, vnd wer geschwigen", usw.; im Spiel Nr. 24 herrscht entschieden eine andere Tendenz. Denn hier soll vielmehr ein Fall vorgeführt werden, wie sehr die Wahrheit verachtet und verhaßt sei; das bei Pauli Empfohlene wird im Spiel direkt verpönt (vgl. 226 ff.). Auch Hans Sachs will hier belehren, wie in der Quelle, aber in weit höherem Maße; darum hat er auch einen großen Teil des Spruchgedichtes vom 30. April 1537[1] mit hinübergenommen, welche Partie vornehmlich den rein lehrhaften Teil des Spieles ausmacht, während der aus Pauli entlehnte mehr das Gerippe, die Handlung darstellt; aber freilich ist hier immer noch viel mehr Handlung und dramatische Entwicklung, als z. B. in Nr. 68; so ist es auch im Interesse der Lebendigkeit geschehen, daß Hans Sachs hier die Bäuerin auf die Bühne bringt, während in Nr. 68 z. B. die zwei Gegenfiguren sich allein gegenüberstehen. Dies Beispiel von Nr. 24 vermag uns zugleich die allgemeine Regel zu veranschaulichen, daß Hans Sachs sich durchaus auf die Empfehlung elementarer Sittlichkeitsregeln beschränkt. Einzig auf die großen Grundregeln der Lebensmoral hat er es abgesehen, denn auch die Lehre soll einfach sein. In der Vorlage zu Nr. 28 macht sich Folz über den Mann, der in seinem Gedichte hergenommen wird, wie über alle derartigen Männer lustig, und gibt zum Schlusse noch den Rat, das Weib zu prügeln, „ob dich an zant / Dein weib vnd vm dich mauset", und damit früh anzufangen, und schließt dann mit einer, ihm übrigens gut anstehenden, derben Zote. Aber bei Hans Sachs ist deutlich ersichtlich, daß er sein Spiel in hervorragendem Maße geschaffen hat, um zu zeigen, wie es gehe, wenn man nicht gleich von Anfang an das Weib an Gehorsam gewöhne; und weil er eben belehren will, läßt er auch 22 ff. den Nachbarn und den Mann sich über diesen Punkt breit aussprechen: daß man früh der Frau den Meister zeigen müsse, worüber die beiden sich in der Quelle nicht auslassen. Ebenso ist auch in Nr. 31 das lehrhafte Moment der Quelle gegenüber verstärkt, doch ohne darum dem dramatischen

---

1) Werke III, S. 311.

bedeutend zu schaden, und auch in Nr. 49 u. a. läßt sich das in verschiedenen Punkten nachweisen.

§ 28. *Zeitweiliges Überwiegen der Fürsorge für das Lehrhafte.* Mehrere Male müssen wir aber konstatieren, daß das lehrhafte Bestreben alle dramatischen Rücksichten in den Hintergrund drängt; einzig dies hat er dann im Auge, und was er glaubt, das schaden könne, wird zu solchen Zeiten schonungslos beseitigt. In der Vorlage zu Nr. 24, bei Pauli, werden die Bauersleute von ihrem Gaste, der ihnen eine Wahrheit sagen soll, wirklich grob beleidigt; wenn der „Gauckölman“ auch die Wahrheit sagte, so war er doch die Ursache des Streites und daher im Unrecht. Das schadete aber der Wirkung der Lehre[1], und so ersetzte es Hans Sachs durch eine andere Fassung und — schadete damit stark der dramatischen Wirkung. Er hatte zu entscheiden zwischen dramatischem Leben mit wenig Lehre und Lehre ohne viel dramatisches Leben; er entschied sich für das letztere. Die Quelle von Nr. 26 erzählt uns den Fall, wie eine Frau wegen ihres Ungehorsams gegen den Gatten bestraft wurde, und wie es einer zustande brachte, daß er von allen geliebt wurde. Im Spiel tritt das Lehrhafte viel zu stark hervor, der Fall wird mehr mit Worten gelehrt als uns vorgeführt; auch daß Hans Sachs den Schlußteil der Erzählung bei Boccaccio weggelassen hat, ist ein Beweis, daß in ihm wieder einmal das abstrakt Lehrhafte über das echt Dramatische entschieden den Sieg davongetragen hat; denn sonst hätte er gewiß nicht die herrliche Prügelszene fallen gelassen, die schon in der Quelle so drastisch, eigentlich dramatisch lebendig, geschildert ist. Wie hätte er diese verwerten können! Aber alles ist hier abstrakt, es fehlt jede lebendige Handlung; selbst eigenes Denken, das doch mehr individuelles Leben hineingebracht hätte, ersetzt Hans Sachs durch Belehrung seitens anderer: Salomo legt den beiden das Rätsel aus, sie finden die Lösung allein nicht. Das innere Leben der Geschichte ist erstorben mit dem Wegreißen des Schlusses und dem Ausmerzen der Figur der Frau. Die präch-

---

1) Vgl. § 30.

tigen Mittel, das dramatische Leben zu erhöhen, die er größtenteils nur hätte von Boccaccio übernehmen können, wie: Vorführen der Frau, dieses Teufels in figura, derentwegen doch alles auf der Bühne vor sich geht, zur Veranschaulichung, wie notwendig hier ein Mittel sei, dann: ihre und des Mannes Gegenüberstellung, sowohl vor der Anwendung des Mittels, um recht starkes Bedauern für den Mann, also Interesse wachzurufen, als nach der Anwendung zum Beweis der Trefflichkeit des Mittels, und noch so manches andere Motiv, mit denen er sonst so lebendig zu wirken pflegt —, alles hat er unbeachtet gelassen, infolge des ihn hier zu stark beseelenden Bestrebens, zu belehren. Das Gespräch zwischen Salomo und Markolf konnte keinen Ersatz für nicht vorhandenes dramatisches Leben bieten; denn d i e Geschichte war zu altbekannt. In Nr. 47 sodann hat Hans Sachs den typischen Tyrannen ungemein breit dargestellt[1], breiter, als dramatische Rücksichten es zuließen.[2] Ohne daß man das Spiel mit der Quelle vergleicht, kann man ohne Mühe erkennen, daß Hans Sachs den Schluß, etwa von 193 an, von sich aus zugefügt hat; nicht an der Art der Ausführungen des Dionysius, sondern in erster Linie an der Dialogform, die nur mit Mühe die Fiktion eines beidseitig interessierten Gespräches aufrecht erhalten kann: der Dichter spricht. Und das ist uns denn auch ein Fingerzeig, warum Hans Sachs die Figur des Dionysius in einem solchen Umfang ausgestaltet hat: er will vor allem belehren. Die Fabel ist ja vorzüglich dazu geeignet; hätte hier Hans Sachs nur als Dramatiker gefühlt, so würde er durch Darstellung von, natürlich nicht moralisierenden, Reflexen des Damon allein die Lehre geboten haben. Hier aber geschieht nicht nur das nicht, sondern Dionysius spricht, anstatt belehrende Reflexe zu erzeugen, das Belehrende selbst aus. Hans Sachs dachte, Dionysius wisse das ja am besten, seine Ausführungen, daß er sich trotz aller Herrlichkeit nicht glücklich fühle, könnten daher mehr wirken, als wenn Damon einfach durch die Handlung zur Einsicht gelange, man solle nicht nach „gwalt, Pomp, bracht, gelück vnd ehr"

1) Vgl. § 50.
2) Vgl. § 22.

streben. Mit dieser verkehrten Ansicht haben wir uns viele, im Vergleich zu den etwas magern Reflexen des Damon langatmige Darlegungen des Dionysius nach der Katastrophe zu erklären. Darum wird diese mit so reich detaillierten Zügen ausgestattete typische Figur durch eigene Aussprüche und weniger durch Handeln gezeichnet; das bedeutende moralisierende Bestreben tut also auch hier der dramatischen Wirkung ziemliche Einbuße. Aber noch weit schlimmer sieht es mit dem 68. Spiele aus. Wenn wir auch in einem Stücke mit lauter allegorischen Figuren naturgemäß nicht viel Handlung und dramatisches Leben erwarten können, so ist doch besonders im zweiten Teil die undramatische Eintönigkeit frappierend. Die revueartige Gleichförmigkeit und die ganz undramatische Regelmäßigkeit in Auftritten und Reden erinnern uns an das alte Fastnachtspiel und an Hans Sachssche Erstlingswerke. Erscheinungen wie der viermalige gleiche Anfang der Rede der Frau Glück 207, 209, 211, 213 zeigen deutlich, daß es Hans Sachs nicht sehr daran gelegen war, das Spiel dramatisch lebendig zu gestalten. Wir dürfen das Stück gewiß nicht gering schätzen, in vielen Beziehungen gehört es zu den bessern des Hans Sachs; aber nur nicht als Bühnenstück. Dieser ganz bedeutende Gegensatz macht uns stutzig und nötigt uns zur größten Vorsicht bei der Beurteilung: man könnte ja annehmen, das Bestreben, die Lehre recht klar zu machen und recht allseitig zu beleuchten, habe alle Bemühung des Hans Sachs absorbiert, so daß jede dramatische Rücksicht verkümmert wäre. Ich glaube aber, er hat hier mit aller Absicht ein rein lehrhaftes Spiel schaffen wollen; denn sonst wäre er wohl kaum auf den Gedanken geraten, ein schon vor neun Jahren gedichtetes Kampfgespräch auf die Bühne zu bringen, ein Kampfgespräch allegorischer Figuren über einen so ausgesprochen lehrhaften Gegenstand! Dramatische und allegorische Personifikation sind zwei Begriffe, die sich grundsätzlich ausschließen; werden sie nebeneinander gestellt, so muß notwendigerweise der eine verkümmern; das fühlte Hans Sachs ganz gut, aber trotzdem wollte er davon nicht ablassen, und so haben wir hier dies „auf die Bühne gebrachte Kampfgespräch“, wie wir das Spiel nennen können. Denn Hans Sachs hat hier das Gespräch: „Ein kampff zwischen Frau Armut

und Frau Glück[1]“ so stark benutzt und so viel wörtlich daraus ins Spiel hinübergenommen, wie er das sonst nie in einem Fastnachtspiel getan hat. Die Nürnbergerausgabe nennt es bemerkenswerterweise eine Komödie[2]; es ist also jedenfalls dem Drucker auch aufgefallen, daß dieses Spiel nicht aussehe, wie ein rechtes Hans Sachssches Fastnachtspiel. Man beachte doch nur die breite Ausführung der Lehre, die mehr als die Hälfte des Stückes einnimmt (207—456), gänzlich von Hans Sachs geschaffen (immerhin in Anlehnung an ein früheres Stück von ihm), den langen rein lehrhaften Schlußmonolog u. a. m.! Und das im Jahre 1554. Es hat hier eben die Sorge für das Lehrhafte alle dramatischen Bedenken in den Hintergrund gestellt. In Nr. 82 sodann ist der zweite Teil des Gegensatzes zu breit, und wir dürfen auch hier, was über das Normale hinausgeht, auf das Konto des Lehrhaften setzen. Das redselige Alter scheint sich etwas fühlbar zu machen in den langen Monologen; während im Renner der Richterspruch $1^1/_2$ Verse lang ist, zählt er hier 29. Auch die Versöhnung ist in der behaglichsten Breite dargestellt, obwohl dieses Moment doch nicht so wichtig ist; hätte Hans Sachs hier gekürzt, so wären manche Wiederholungen vermieden worden.

§ 29. *Moral am Schlusse.* Schon oft ist Hans Sachs sein moralisierender Schluß vorgeworfen worden. Ich glaube teilweise mit Unrecht. Wohl sind diese moralisierenden Schwänzlein überflüssig, indem jeder Zuschauer ja selbst sich die Lehre abstrahieren kann, und eine Moral, die sich nicht streng an das Dargestellte hält, wie in Nr. 16, wo gar nicht alle am Schluß ausgesprochenen Lehren im Spiel vertreten sind, oder in Nr. 19 und Nr. 43, wo die Schlußmoral, eine Ausnahme, nur lose mit der Handlung zusammenhängt, ist ein Unding und schulmeisterhaft im höchsten Grade. Aber das damit bekundete Bestreben, unzweideutig, allgemeinverständlich zu lehren, verdient doch auch seine Anerkennung. Und dann stehen diesen Spielen mit moralischen Zöpfen und Zöpfchen, wie Nr. 5, 6, 7, 12, 14, 23, 24, 28, 31, 32, 35, 41, 76, 81, 82, 83, 84, 85 u. a. m. mindestens

1) Werke III, 205 ff.
2) Goetze, VI, IX.

ebensoviele ohne jede Moral am Schlusse gegenüber wie Nr. 21, 34, 36, 37, 38, 40, (42), 46, 51, 53, 54, 61, 72, 74, 75, 77, 79, 80 u. a. m., abgesehen von den sehr zahlreichen mit gut verhüllter Schlußmoral. Manchmal verbessert Hans Sachs sie auch, wie etwa in Nr. 83, wo Pauli, die Vorlage, bemerkt: „Also geschicht allen schmeichlern vnd katzenstreichern, wie dem narren ist geschehen, die ein etwan loben", während Hans Sachs, der Handlung entsprechend, lehrt, man solle nicht alles beschnattern, Schweigen sei besser; wie übrigens schon im Schwank vom 3. August 1559.[1] Nicht selten übernimmt er einfach den moralischen Beschluß aus einer seiner frühern Bearbeitungen des Stoffes; so in Nr. 68, wo die Moral, natürlich mit Ausnahme der zwei ersten Verse, sozusagen wörtlich aus dem Kampfgespräch übernommen ist (außer ca. einem Dutzend unbedeutender, meist sprachlicher Änderungen, ist nur einmal [443] der Sinn geändert).[2] In Nr. 84 ist die vom Herold gesprochene Schlußmoral vom Spiele getrennt, dafür aber um so länger (42 Verse), und stimmt so ziemlich wörtlich überein mit derjenigen im Schwank vom 1. September 1558[3], mit Ausnahme der dortigen zwei ersten Verse.

Leise ist insofern eine Entwicklung wahrnehmbar, als in den frühern Spielen und gegen Ende seines Schaffens zu bedeutend mehr direkte Moral am Schluß zu finden ist, als in denen seiner Blütezeit.

§ 30. *Erhöhung der Lehrwirkung.* Daß eine Quelle keine Lehre, oder nur eine getrübte, verhüllte enthält, Hans Sachs aber sie in dem betreffenden Spiel klar hervorhebt, ist eine sehr häufige Erscheinung. Er sucht die Wirkung der Lehre zu erhöhen, wo und wie er nur kann. Wohl am häufigsten, und zugleich am erfolgreichsten, indem er die Notwendigkeit oder die Vorzüglichkeit der Lehre, die in dem Stücke enthalten ist, hervorhebt. Es seien hier einige der bedeutendern Abweichungen von der Vorlage angeführt. In Nr. 24 weigert sich Frau Wahrheit lange auf die Aufforderung des Bauern hin,

1) Goetze, Fab. II, Nr. 263, 84ff.

2) Werke III, 210, 30.

3) Goetze, Fab. II, 218, 163—206.

ihren Namen zu sagen (58—65, 70—8), er sei so sehr verachtet, daß, wenn sie ihn genannt habe, der Bauer und die Bäuerin sie gewiß nicht aufnähmen, sondern wie die andern Leute fortjagten, habe man ihr heute doch schon einmal die gewährte Herberge, sowie sie sich zu erkennen gegeben habe, schroff verweigert. Man möge sie daher einlassen, und morgen wolle sie sich nennen. Bei Pauli ist nichts von einer Zögerung; dort antwortet der „Gauckölman“, der der Frau Wahrheit entspricht, sogleich auf die Frage des Bauern, was das für eine Gewohnheit sei, die er habe, und derentwegen er überall ausgewiesen werde. Diese Zögerung ist hier in erster Linie nur Mittel zum Zweck, und dieser ist, den Bauern und die Bäuerin deutlich aussprechen zu lassen, es werde ihr Herberge gewährt, sei sie, wer sie wolle (66 ff.). Es wird so ein Gegensatz zu ihrem spätern Handeln erzeugt, der die Lehre wirksamer macht: also selbst solche Leute jagen die Frau Wahrheit von sich. Und nachher, nachdem die Ankommende ihren Namen genannt hat, ist der Bauer der erste, der sich überglücklich preist, die Frau Wahrheit beherbergen zu dürfen (84 ff., 184—8); aber er ist auch der erste, der die Wahrheit nicht vertragen kann. Die Berechtigung der Lehre, der Wahrheit bei sich Einkehr zu gestatten, wird damit evidenter und größer. Das Spiel Nr. 26 sodann, als Ganzes mit der Quelle verglichen, zeigt sich uns in Beziehung auf die Lehre in mancher Hinsicht als schwächer, wobei die Schuld in einigen wichtigen von Hans Sachs vorgenommenen Änderungen liegt.[1] Nehmen wir es aber, wie es nun einmal ist, so finden wir, daß Hans Sachs mit gar manchen Motiven die Wirkung wieder verstärkt hat, und hauptsächlich vermittelst einer erhöhten Gegensätzlichkeit. Bei Steinhöwel-Boccaccio beginnt die achte Erzählung des neunten Tages mit einer längern ganz allgemeinen Ausführung über die Pflichten des Gehorsams der Frau dem Manne gegenüber. Dann setzt die Erzählung ein mit dem Bericht, wie zu den Zeiten, „do sich Salomon große weißheit in aller welt auß gebreyt het“, usw., zwei junge Männer zu ihm nach Jerusalem reisen, um ihn um Rat zu fragen; sie treffen sich auf dem Wege, und da teilt dem

1) Vgl. §§ 28, 31.

in aller Kürze der eine dem andern mit, warum er nach Jerusalem ziehe. Das Spiel hingegen beginnt mit einer Klage des Joseph, wie er ein „hardtseliger man“ sei, da er ein so böses Weib habe,

> „Leidlichr wer mir, vnd het auch lieber
> Das drey oder vierteglich Fieber,
> So het ich doch ye ein gutn tag.
> Aber also ich kan vnd mag
> Haben gar kein gerute stundt,
> So hefftig, gifftig ist jr mundt,
> Ir kopff so herdtmewlicher sin.“ (5—11);

Tag und Nacht plagt und peinigt sie ihn (20—33), kein Mittel gibt's, das er nicht zu ihrer Besserung angewendet hat, und keines hat geholfen (36—49, 54—65). Auch Melisso beschreibt und beklagt seine unglückliche Lage, wofür Joseph wiederum keinen Rat weiß, bis er schließlich dann 104 ff. vorschlägt, zu Salomo zu gehen und ihm die Sache vorzutragen. Es wird uns also breit die Lage der beiden, wie sie vor dem Empfang der Lehre aussieht, beschrieben und recht ihre Hilflosigkeit hervorgehoben: alle Mittel hat Joseph schon angewendet, er weiß nun keinen Rat mehr, und auch Melisso vermag ihm nicht zu helfen, aber auch für seine eigene unglückliche Lage wissen weder er noch Joseph ein Mittel. Ebenfalls breit lassen sie uns ihre Stimmung erkennen, nachdem sie die Lehre erhalten haben; sie betonen, was an ihrem frühern Handeln, wie wir es aus der ersten Situation kennen, falsch war, welche Erkenntnis sie, was sie gar nicht verschweigen, durch die Lehre erlangt haben. Durch die Betonung der Ratlosigkeit der beiden und der Unhaltbarkeit ihrer Lage wurde die Notwendigkeit der Lehre betont; durch die Hervorhebung des Erfolges (schwächer als bei Boccaccio [1], selbst bei so schwieriger Lage, wird die Vortrefflichkeit der Lehre herausgestrichen. Von hohem Interesse ist das Verhalten des Hans Sachs dann in Nr. 31, welches Spiel uns schon bisher viel des Bemerkenswerten geboten. In der Quelle beginnt die eigentliche Geschichte gleich mit dem Zwiegespräch zwischen Lucianus von Arabia und seinem Sohn, worin jener an diesen die Frage stellt, wie viele Freunde er habe. Dem gehen hier im Spiel 76 Verse voraus: Lucius mit seinen

1) Vgl. § 28, S. 220 f.

Freunden wird uns vorgeführt; Coridus, der eine von diesen, tritt auf und sucht den Lucius, da ihm der Magen leer geworden ist; der sieht ihn kommen und will ihn gleich zum Frühmahl laden „und den Tisch in seinen (des Lucius) Gaden setzen" (8); ängstlich erkundigt er sich alsbald nach seiner Gesundheit, da er von seiner Frau vernommen habe, er sei „am Leib ein wenig schwach"; er glaubt, wenn Lucius stürbe, könnte er nicht mehr leben, und die Worte des Lucius (20—9) zeigen uns, wie er sich von dem Heuchler täuschen läßt, er glaubt ihm aufs Wort und lädt ihn, gerührt durch seine Rede, zum Dank auch gleich zum Mittagessen ein. Medius, der Schmeichler, erscheint (41 ff.), und es wird damit die Situation mit neuen charakteristischen Zügen deutlich gemacht: wir sehen wiederum, welcher Art auch dieses Freundschaftsverhältnis ist, Medius ist Freund des Lucius, weil er dadurch seinen Vorteil hat; denn es ist jetzt nicht das erste Mal, daß ihm Lucius Geld gibt, wie Medius selbst gesteht (58 ff.). Gleich wie Coridus betont auch er seine anhängliche Freundschaftstreue: Geld und Gut habe er nicht zu geben, Seele, Ehre, Leib und Leben aber wolle er für ihn, seinen Freund, einsetzen; „so soltu gwißlich finden mich" (70). Lucius zahlt ihm nicht nur seine Schulden, um ihn vom Schuldturm zu retten, sondern lädt ihn auch noch zum Mittagessen ein. Vornehmlich zwei Momente werden also 1—76 scharf betont: 1. Coridus und Medius (zwei von Hans Sachs neu geschaffene Figuren) ziehen Nutzen aus der Freundschaft, mit Heucheln und Schmeicheln gelingt es ihnen, den Lucius auszubeuten: sie sind falsche Freunde. 2. Lucius ist begeistert von ihrer Freundschaft, die sich in Worten zeigt, er nimmt ihre Schmeichelreden für bare Münze, ist leichtgläubig. Das ist der Zustand vor der Anwendung der Lehre, der Zustand, in dem sich die Personen befinden, bei denen durch die Lehre eine Wandlung soll geschaffen werden. Von einer solchen Gegensätzlichkeit ist also, wie schon bemerkt, in der Darstellung der Quelle nichts zu finden. Es ist nun deutlich eine Steigerung der für die Wirkung der Lehre besonders bedeutungsvollen Gefühle wahrnehmbar, welche bis zur Katastrophe ansteigt: 96 ff. verteidigt Lucius noch einmal dem Vater gegenüber warm seine Freunde; er spricht seine Überzeugung aus, daß diese für ihn durchs Feuer gingen:

. . . . . „ich glaub auch: in der not
Sie litten gar für mich den Todt.“ (101—2).

In der Quelle ist von einer solchen Verteidigung der Freunde nichts vorhanden, dort fragt der Sohn gleich, wie er sie erproben solle. Unmittelbar vor der Prüfungsszene steht dann noch die Kontrastszene zwischen Lucianus und seinem halben Freund (s. u.). Der Gegensatz im Benehmen der zwei falschen Freunde vor und nach der Probe wird nicht zum wenigsten verschärft, indem Hans Sachs mehrere bestimmte Fälle in der Eingangspartie vorführt, in denen die zwei Freunde Wohltaten des Lucius genießen: indem er 25ff. und 74ff. die beiden zum Mittagsmahle einlädt und 53ff. dem Medius, der mit der Klage erscheint, er könne eine Geldschuld nicht bezahlen, sogleich Geld gibt: ihre sich nachher offenbarende wahre Gesinnung tritt dann in ihrer Schlechtigkeit um so mehr hervor (man vergleiche auch die traurige, verzweifelte Lage, in der sich Medius befindet, oder doch vorgibt, es zu sein!). Der fallende Teil der Handlung wird aber auch noch weiter in seinem Gegensatz verschärft. Einmal schon durch die anschauliche Ausmalung der betreffenden Situation; dann, indem das Zutagetreten der wahren Gesinnung der Heuchler in ihrer Schroffheit direkt erhöht wird, so dadurch, daß Lucius Coridus gegenüber die Größe seiner Bitten beständig weiter herabstimmt, doch ohne Erfolg.[1] Ein weiteres Mittel, die Schroffheit zu steigern ist 180—5 angewendet; Lucius erinnert den Coridus direkt an die zahlreichen Freundschaftsbeteuerungen, die er ihm gemacht habe, wie er als Gast in seinem Hause gewesen sei, und 218 ff. ebenso den Medius, indem er daran erinnert, wie er ihm damals, als er ihm in seiner Not mit Geld beigestanden, verheißen habe, wenn die Not an ihn herantrete, auch ihm zu helfen, ja er verspricht ihm sogar — man beachte auch hier die Steigerung — die Schuld zu erlassen, wenn er ihm den Toten begraben helfe. Schon gleich mit dem Beginn der ersten Gegenszene tritt übrigens der Kontrast hervor: 150 f. tritt Coridus auf, er sucht seinen Freund Lucius schon lange, „ob er mich mit jm fürt zu Haus“ (153); er erblickt ihn, und da er ihn etwas tragen sieht, glaubt er nichts anderes, als „Er

1) Siehe auch § 22.

wöll ins hauß" ihm „etwas schencken" (158). Es tritt der Umschlag ein, die Weigerung des Coridus, seinem Freunde zu helfen, folgt in schneidendem Gegensatz, wodurch sie in ihrer Schlechtigkeit verstärkt wird. Durch die schamlose Art, wie die beiden ihren Egoismus unverhüllt zeigen (vgl. bes. 191 ff., 244 ff.), wird der Kontrast zur Situation vor der Probe vermehrt. Aber sie weigern sich nicht nur in schroffster Weise, ihre Weigerung ist noch mit rohem Spott verschärft. 246/7 treten Coridus und Medius, nachdem Lucius von den beiden abgewiesen worden ist, zusammen auf und enthüllen uns nochmals in 44 Versen ihr wahres Innere, womit weiter der Gegensatz der beiden Situationen markant gestaltet ist. Je größer hier der Gegensatz, desto größer die Berechtigung und Notwendigkeit der Anwendung der Lehre. Als eine weitere Empfehlung der Beherzigung der Lehre können wir auffassen das gleichzeitige Auftreten der zwei Heuchler 247—90; sowie Lucius den Medius verlassen hat, erscheint Coridus bei letzterem und erzählt, wie jener einen Mann erschlagen und ihn gebeten habe, denselben in seinem Hause zu begraben;

> „Ich ließ in wol Sanct Veltin haben.
> Er ist ein Jung gehzornig Man,
> Fieng vnser viern gnug vnglücks an.
> Ich hab jn mit gestöbert auß." (252—5);

mit Hohn entgegnet Medius, auch bei ihm sei er gewesen:

> „Er ist auch kommen für mein Hauß.
> Ich hab jn auch mit außgejagt.
> Sein freundschafft hat er mir auffgsagt.
> Da ligt nichts an, ich muß sein lachen,
> Wann mich dunckt, er hab schier außbachen.
> So würd ich an deß von jm fliehen.
> Er hat mir wol offt Gelt gelihen,
> Dacht jm doch nie nichts widr zu geben.
> Weil er kein Bürgschafft hat darneben,
> Wil ich jm dafür laugen fein." (256 ff.) usw.

Das ist dem Coridus aus der Seele gesprochen: hat ihn Lucius auch zu Tische geladen, so ist er ihm dennoch nichts schuldig; denn dafür hat er ihm „seltzam zotten / Gerissen mit kurtzweiling sachen" (274 f.), um ihn fröhlich zu machen. Darum fällt es ihm aber nicht ein, sich für ihn in die Schanze zu schlagen;

will Lucius ihn nicht mehr zum Freunde haben, so nimmt er, Coridus, sich eben einen andern:

„Weil einer hat vnd gibet auß,
Hat er an mir ein Freundt im hauß.
Sein Freuntschafft gieng mir nie von hertzen.“ (281—3).

Mit dem Versprechen, morgen sich wieder zu treffen, um neues zu erfahren über ihren „Couent Junckherrn“, scheiden sie. Also kältester Egoismus und schmutzige Habsucht sind die hervorstechenden Eigenschaften dieser zwei Freunde. Schamlos sprechen sie das gegenseitig aus, denn wahrlich keiner hat dem andern etwas vorzuwerfen; sie sind unter sich und haben sich voreinander nicht zu schämen. Nicht umsonst hat Hans Sachs diese Szene neu eingeführt, und es sind nicht nur rein dramatische Rücksichten, die ihn hierbei bestimmt haben; er wußte ganz gut, wenn er die Personen, vor denen er warnen will, drastisch unsympathisch gestaltete und sie in ihrer abschreckenden Blöße vorführte, daß das für die Wirkung der Lehre von hohem Nutzen sein werde (s. u.): so sind die beschaffen, will er sagen, denen ihr, wenn ihr meine Lehre nicht beherzigt, in die Hände fallen werdet, und wie Lucius werdet ihr behandelt werden. Durch die Betonung der bewußten Überlegenheit des Coridus über Lucius ist der Heuchler noch mehr als etwas Gefährliches hingestellt, vor dem man sich zu hüten hat. Am Schlusse dieses in recht lebendiger Weise so umfassend von Hans Sachs in den Dienst einer Lehre gestellten Spieles wirkt er wieder auf eine auch sonst bei ihm beliebte Manier; 300 ff. gesteht Lucius in ausführlicher Breite selbst seinen früheren Irrtum ein, ohne sich jedoch in allgemeiner Moral zu verlieren; das nämliche Verfahren haben wir z. B. auch in Nr. 35, wo Sophronia am Schlusse selbst 284 ff. ausführlich meldet, sie habe sich getäuscht mit ihrer Vorliebe für den Sternberg, und ihn in tadelnder Weise schildert, womit die Wirkung der Lehre auf sie gezeigt wird. Auch hier hat Hans Sachs mit einem Gegensatz der zwei Situationen gewirkt. Ebenso erhöht er in Nr. 42, indem er den Heintz Düppel als einen viel heftigeren Eiferer darstellt, als Boccaccio dies tut, in erster Linie die Wirkung der Lehre. Dadurch daß das Eifern des Bauern in eine grellere Beleuchtung gerückt wird, wird

das Laster häßlicher, die Notwendigkeit der Befolgung der Lehre, nicht eifersüchtig zu sein, an Hand eines solchen Beispieles also um so evidenter. Schon in der Einführungsszene wird konstatiert, daß im „löblich heyling Ehstand“ nicht nur lauter „küchel“ zu essen sind, daß der Ehestand auch ein Wehestand ist. Die 58/9 auftretende Bäuerin malt nun den unausstehlichen Eiferer mit ungemein drastischen Farben[1]: sein Eifern geht nicht nur über alle Maßen, es ist auch völlig ungerecht, denn die Frau ist ihm stets treu gewesen (82 ff.). Das Verhältnis zwischen Mann und Frau ist so, daß, wenn der Abt nicht Abhilfe schafft, sie „von Sinnen kommen“ muß. An Händen eines so krassen Beispieles gewinnt die Lehre überhaupt an schlagender Berechtigung. Ähnlich erhöht Hans Sachs in Nr. 45 ihre Wirkung, besonders durch eine Verschärfung der Gegensätzlichkeit, indem so das Verwerfliche des getadelten Lasters mehr hervortritt. Ebenso im 49. Spiel, auch hier vornehmlich mittels der Gegensätzlichkeit der Situationen.[2] Hans Sachs will uns damit sagen, so stand es, bevor der Mann das in der Quelle angegebene Mittel anwandte, und so nachher: einen solchen Umschwung vom Unerträglichsten ins Gewünschte hat die Lehre zustande gebracht. Gute Einblicke in das Schaffen des Hans Sachs gewährt uns dann auch Nr. 63. Die Quelle beginnt mit den Worten: „Es was ein frauwe die het gar ein wunderlichen man, vnd die kam zu einer alten frawen, die manchem geholfen het, ... sie kam zu der selben frawen, vnd klaget ir ire not, sie solt ir helfen“ (Österley S. 98). Dem gehen aber hier 104 Verse voraus, die in der Quelle gar nichts Äquivalentes haben, außer eben den ersten Satz. Es wird uns breit eine Ehestreitszene vorgeführt, wie der Mann erbost ist über die Frau, die so lange fortbleibt, und wie nach der Heimkehr der Zank losgeht. In einem Monologe schildert uns dann zum Schlusse der Mann noch einmal eindringlich seine trostlose Lage und betont die Unarten seines Weibes, die keinen häuslichen Frieden aufkommen lassen. Wie wir also sehen, geht Hans Sachs hierin weit über die Quelle hinaus; dort handelt

1) Vgl. § 22, S. 148.
2) Vgl. l. c.

es sich einfach um einen reizbaren, launischen Mann, aber von einem solchen unerträglichen Verhältnis der beiden Eheleute untereinander ist da nicht die Rede. Hans Sachs hat also den Grad des Übels, das dann durch seine Lehre geheilt werden soll, gesteigert, und diesen so vermehrten Kontrast führt er hier, an Stelle der ganz kurzen Andeutung in der Quelle, uns breit vor. Er will auch hier verdeutlichen, wie die Zustände vor dem Einwirken der Lehre sind, und will dann die Wandlung, die durch die Lehre bewirkt wird, dadurch größer und augenfälliger machen. Aber er begnügt sich nicht damit, die Göttin Alraun die Lehre nur aussprechen zu lassen, wie dies in der Quelle geschieht, wo dann auf ihre Lehre direkt die allgemeine Moral des Autors folgt: Hans Sachs führt uns die Wirkung der Lehre vor Augen, er zeigt uns ziemlich ausführlich, wie infolge der Lehre Eintracht bei den Eheleuten einkehrt (309—80). Während sich also die Quelle darauf beschränkt, zu berichten, eine Frau, die einen launischen Mann gehabt habe, sei deshalb an ein altes Weib gelangt, und diese habe ihr auf dem und dem Wege den und den Rat erteilt, fügt Hans Sachs zwei neue Szenen hinzu, eine am Anfang und eine am Schluß, worin mit scharfer Gegensätzlichkeit die Situationen vor und nach dem Wirken der Lehre uns vorgeführt werden. Je gegensätzlicher diese beiden Situationen sind, desto wirksamer erscheint uns die Lehre. Doch nicht nur durch diese in die Augen springenden Zutaten, sondern noch durch weitere Änderungen hat Hans Sachs die Wirkung der Lehre erhöht. In der Quelle hat das Weib unter einem wunderlichen Mann zu leiden, die Frau ist gewiß auch nicht ohne Schuld, daß sie aber der schuldigere Teil sei ist mit keinem Worte gesagt oder angedeutet. Wohl aber hier im Spiel; 1—104 wird sie uns als ein so unmäßig zänkisches, starrköpfiges, kurz, mit so vielen Untugenden ausgestattetes Weib vorgeführt, daß sie selbst neben einen wunderlichen Mann hingestellt, uns nicht im Zweifel ließe, weswegen diese Ehe so heillos sei. Im Spiel ist der Mann wohl auch wunderlich genannt, aber in einem ganz andern Sinn, als in der Quelle; im schneidenden Gegensatz zum Weibe hat ihn Hans Sachs ganz vorwurfsfrei geschaffen, wodurch der Eindruck der Lehre weiter erhöht wird; es ist hier nicht so, wie in der Quelle, daß durch Belehrung

und Besserung der einen der beiden schuldigen Personen eine Remedur geschaffen wird, sondern die Person, mit deren Besserung die Eintracht der Ehe wiederkehrt, ist die einzig schuldige, wodurch eine Verstärkung der Moral eintritt. Aber indem der Mann vollkommen frei von Schuld an dem Zwiste ist, wird infolge des zur Frau entstehenden Kontrastes deren Schuld, nachdem sie schon der Quelle gegenüber bedeutend erhöht war, noch weiter scharf hervorgehoben und damit für die Wirkung der Lehre zweierlei erreicht: einmal wächst damit ihre Berechtigung in diesem Falle; dann aber wird dadurch auch die Tauglichkeit der Lehre, die Möglichkeit, daß sie in allen Fällen dieser Art, gleichviel, ob schwere oder leichte, helfen könne, erhärtet, indem hier ein Fall vorgeführt wird, wo die häuslichen Untugenden der Frau einen sehr hohen Grad erreicht haben.

Wir sehen, daß überall hier der Gegensatz eine nicht geringe Rolle spielt.

Hans Sachs achtet auch sehr darauf, die Lehre in ihrer Form in jeder Hinsicht zu verbessern; das eine Mal findet er sie in seiner Vorlage nicht einfach genug, etwas schwer verständlich für das Volk, und er ändert nach dieser Richtung hin. Ein Beispiel ist Nr. 45; aus den Änderungen, die er bei diesem Spiele vorgenommen, können wir deutlich ersehen, wie er sich eine Lehre wirkungsvoll dachte; in der Quelle, wo der ein treues Weib besitzende Eiferer durch sein Eifern zu einem seinem Weibe trauenden, aber betrogenen und hintergangenen Ehemann wird, lag ihm für sein Publikum die Lehre zu wenig offen da, sie schien ihm etwas unverständlich, und er vereinfachte, indem er den Mann sich bessern und seinen Fehler eingestehen läßt, wobei ihm die bekannte Schablone Dienste leisten konnte.

Andere Male weiß er da und dort noch etwas hineinzuflicken, so daß die Lehre dadurch gehaltvoller wird. So erteilt in Nr. 63 die Göttin Alraun der Frau noch einen dritten Rat: wenn der Mann zürne, solle die Frau schweigen, welche Lehre durch 1—104 genügend motiviert worden ist; die Lehre hat auch durch diese Erweiterung um einen Punkt wirklich an Wert gewonnen. Anders hebt er die Lehre wieder in Nr. 68: in der Quelle besteht der ganze Wortstreit eigentlich mehr in Vor-

würfen und Anschuldigungen, Zornausbrüchen und Beschimpfungen; hier im Spiel ist auffallend die sachliche Seite, das was zur Beleuchtung des Wesens des Glücks und des Wesens der Armut dienen kann, hervorgehoben, Hans Sachs läßt in mehr ruhigem Tone abwechslungsweise die eine der andern vorhalten, warum sie der Gegnerin gegenüber den Vorzug verdiene. Am Anfang, wie die Frau Glück zum ersten Male spricht, ist Hans Sachs noch eher dem Verfahren der Quelle gefolgt, aber schon 71 ff. ist in einem Tone gesprochen, der zu dem der Quelle in scharfem Gegensatze steht; es liegt hier Hans Sachs ja, wie wir oben S. 222 gesehen haben, wenig daran, ob dramatisches Leben in dem Spiele ist, oder nicht, es stellt hier einzig auf deutliche, klare, sachliche Darstellung des Didaktischen ab; wenn wir in Betracht ziehen, daß die Personen dieses Spieles allegorische Figuren sind, also daß eben das ganze Spiel auf rein lehrhafter Grundlage beruht, so müssen wir das Bestreben des Hans Sachs, unnütze Zornausbrüche und gegenseitige Beschimpfungen zu ersetzen durch mehr lehrhafte Auseinandersetzungen, die diese allegorischen Gestalten allseitig beleuchten und uns ihr Wesen gewissermaßen sachlicher deuten, anerkennen. Doch wie diese sich mit dem Begriff „Fastnachtspiel“ vereinigen läßt, ist dann wieder eine andere Frage. Entschieden zu weit aber geht Hans Sachs am Schlusse dieses Spiels; er glaubte den Satz der Quelle „das niemandt des Himels influenz / oder dem gestirn die Schuld geben solt / so im was vnfals zustůnde“ (fol. 58) noch nicht wirksam und belehrend genug dargestellt zu haben, wenn er, der Quelle folgend, die Frau Glück alles Unglück an einen Pfahl binden ließ, so daß es nur die bekamen, die es vom Pfahl ablösten; er wollte noch durch einige Fälle auf der Bühne zeigen, wie es denjenigen gehe, die der Lehre, „dem Unglück und Unfall“ nicht durch ein „unornliches“ Leben nachzugehen (424 f), entgegenhandeln. Das heißt vom Streben nach Deutlichkeit in die breite Moral verfallen.

Sehr wichtig für die Wirkung der Lehre ist die Änderung, daß die eine Lehre aussprechende, strafende Person selbst von Schuld befreit wird. So ist in Nr. 42 der Abt nicht selbst der Schuldige, sondern er ist hier vollkommen rein (er

wird allerdings als geizig und habsüchtig gezeichnet, aber da müssen wir Hans Sachs verstehen: eine Idealfigur ist kein Hans Sachsscher Pfaff, einen Seitenhieb zum mindesten bekommt jeder). Die züchtigende, bessernde Person verdient also diese Stellung in der Handlung, und damit gewinnt auch ihre Lehre an Berechtigung; die Frau wird ferner durch Beseitigung des Buhlmotives rein, die Lehre, man solle nicht eifern, ist also in diesem typischen Falle berechtigt und der Bauer befindet sich völlig im Unrecht, wenn er gegen die Lehre handelt, womit auch auf dieser Seite der poetischen Gerechtigkeit Genüge getan ist. In Nr. 45 wäre eine Frau, die, wie in der Quelle, buhlt und ihrem Mann das Eifern austreibt, keine passende Illustration zu dem im Spiel vertretenen Grundsatz, daß das Eifern verwerflich sei.

Wie und von wem die Lehre ausgesprochen wird, ist Hans Sachs, selbst wenn die betreffenden Figuren schuldlos sind, nicht gleich; in Nr. 24 hat er nicht den „Gauckölman" der Quelle übernommen, sondern, dem Spruchgedicht vom 30. April 1537[1] folgend, die Frau Wahrheit eingesetzt. Andere Male legt er Wert darauf, daß Salomo die Lehre ausspreche, wobei er freilich auch zu weit gehen kann[2]; in Nr. 64 muß die erfahrene Mutter die Lehre vertreten, wofür neben andern Gründen diese Rolle von Hans Sachs geschaffen worden ist.

Auch wird das Wichtige bei der Belehrung mitunter ausdrücklich hervorgehoben, wie etwa in Nr. 24 durch die Frage 218 nicht nur der Dialog belebt wird, indem so ein häufigerer Wechsel der Redenden eintritt, sondern das, was in der Antwort erscheint, wird so auch mehr betont, und da dies hier meist Ausführung der Lehre ist, so wird damit deren Wirkung vermehrt.

Etwa werden die bösen Folgen, die ein Nichtbeachten der Lehre herbeizieht, besonders drohend vorgehalten. Die Niedergeschlagenheit und Trauer der Sophia in Nr. 23 ist darum breit auf der Bühne ausgeführt, sie weint sogar, ein Mittel, das Hans Sachs zur Darstellung leidenschaftlicher Reflexe[3] nur

1) Werke III, S. 311.

2) Vgl. § 31.

ganz selten anwendet; und so noch sehr oft, wobei, wie beim Bauern in Nr. 42, 428 ff., der Grad der Leidenschaft sinken kann bis zum bloßen enttäuschten Eingestehen des Irrtums, woraus dann zu ersehen ist, daß die Lehre gewirkt hat.

Nicht selten wird das Schlimme der Folgen auch bedeutend vermehrt; ein Beispiel bietet sich uns in Nr. 28: der Eindruck des Sieges des Weibes wird verstärkt, 1. indem der Mann, auf die Aufforderung des Nachbarn hin, noch einmal um die „bruch“ zu kämpfen (208 ff.), sogleich sich weigert, er hat des Kampfes „eben genung“ (212 ff.); 2. indem der Nachbar, trotzdem er mehrmals dem Mann geraten hat, noch einmal den Kampf zu wagen, auf die Aufforderung des Mannes hin, selbst mit der Frau zu kämpfen (266 ff.), seinerseits nichts davon wissen will:

„Nein, vnuerworren mit den schwenckn!
Sie hat zum schlagn ein schwere handt,
Der ich vor durch zwen streich empfandt.
Ich hab jhr gnug, ich geh dahin.“ (270—3).

3. indem der Mann vor den Augen der Zuschauer der Frau auch noch Messer und Tasche selbst umgürten muß; 4. indem überhaupt die Folgen des Sieges der Frau breit dargestellt werden, während in der Quelle dies kurz abgetan wird. So ist auch hier drastisch gezeigt, wie es geht, wenn man die Lehre, die Frau beizeiten an Gehorsam zu gewöhnen (294 ff.), nicht beachtet.[2]

Ein höherer Grad davon ist es dann, wenn Hans Sachs Personen uns direkt unsympathisch macht, womit entschiedener eine poetische Gerechtigkeit geschaffen wird; das ist in geringem Maße bei der Buhlerin in Nr. 23 der Fall, ebenso in Nr. 28, wo Hans Sachs uns den Mann sichtlich sympathischer zu machen bestrebt ist (er läßt ihn den Schlußmonolog sprechen usw.), wodurch die Frau uns antipathisch wird. In Nr. 41 wird der Geiz des Hermann Dol scharf hervorgehoben [3], wir fühlen, er verdient eine exemplarische Bestrafung, und auch hier gewinnt die Lehre, man solle nicht geizig sein, an der Hand eines der-

1) Vgl. § 37.

2) Vgl. auch Nr. 24.

3) Vgl. § 46.

artigen Falles an Berechtigung. Auch in Nr. 49 wird durch den Mann ausführlich seine Qual und die Bosheit seines Weibes geschildert, breiter als in Nr. 28, wodurch wir gegen sie eingenommen werden.

Gerade dieser letzte Fall in Nr. 49 zeigt uns, wie Hans Sachs schuldige Personen mitunter geradezu abschreckend schlecht macht, womit er natürlich in bestimmter Richtung wirken will; man beachte besonders 60—2.

Das 16. Spiel gehört nicht zu denen, bei welchen Hans Sachs eine übermäßige Fürsorge für das Lehrhafte entfaltet; neben der Lehre ist hier der dramatischen Wirkung ihr volles Recht zugestanden. Aber wie er diese auf eine hohe Stufe gebracht, hat er es auch verstanden, auf gar nicht undramatische Weise die Wirkung der Lehre zu erhöhen. Einmal, indem er hier nicht wie in der Quelle einfach einem etwas einfältigen Kerl einen Streich läßt gespielt werden, sondern dem Kargas einen ausgesprochenen geizigen Charakter beilegt, der Geizhals also Strafe für seinen Geiz erhält. Ein übler Charakterzug, ein menschliches Laster wird bestraft, und nicht einfach einem Blödian mittelst schlauer Kniffe ein Unrecht zugefügt. Die Lehre wird in der Wirkung weiter erhöht, indem durch das Motiv des Gegensatzes der Geiz als Laster in möglichst helle Beleuchtung gebracht wird, Gegensätzlichkeit sowohl zur objektiven, allgemeinen Norm, indem der Geiz des Kargas ungemein kräftig gezeichnet ist, Gegensätzlichkeit der Situation, indem im Dialog die beiden Parteien mit ihren Ansichten besonders schroff einander gegenüberstehen (vgl. auf der einen Seite vor allem 70 ff. und 84 ff.), und endlich Gegensätzlichkeit der Charaktere, indem dem geizigen Bauern Kargas gegenüber eine durchaus unbesorgte, lebensfrohe und fidele Lebensanschauung seiner Gegenspieler, der Bauern, entgegengestellt ist[1]; denn wohlbemerkt, in der Quelle entspringt der Wunsch des Bruno und Buffelmacho, Calandrino solle ihnen etwas bezahlen, erst dem Umstande, daß sie wissen, Calandrino habe geerbt; erst wie sie sehen, wie einfältig er mit seinem ererbten Gelde umgeht, kommt ihnen der Einfall. Hier aber finden sie sich

---

1) Vgl. 1ff., 12ff., 55ff., die Zumutung 18ff.

zusammen, um Fastnacht zu feiern, wie es Brauch ist (8), und während des Gesprächs fällt dann die Bemerkung von seiten des einen, dem Kargas sei ein großes Erbe zugefallen, und da könnten sie ihn auffordern, daß er ihnen „Thet . . . ein vorteil geben“ (23); man vergleiche auch 76 ff. Ebenso will in der Vorlage zu Nr. 41 Boccaccio erzählen, wie die zwei Calandrino einen Streich gespielt und wie sie das angestellt haben, hier aber soll ebenfalls der Geiz bestraft werden; weshalb auch Hans Sachs den geizigen Charakter des Hermann Doll betont.

Wie schon angedeutet, bewirkt Hans Sachs manches mittelst Kontrastszenen; so ist z. B. Nr. 31, 141—50 von Hans Sachs zu diesem Behufe eingeschoben worden. Der halb Freund kommt, er will seine Tochter verheiraten und bittet nun den Lucianus, an dem Feste teilzunehmen; mit der Aufforderung des halben Freundes, Lucianus solle ihm folgen, er wolle ihm alles genau berichten, wie sie die Hochzeit veranstalten wollen, treten die beiden ab (also nur, was durchaus nötig ist, geht auf der Bühne vor sich!). Die Tendenz des Stückes ist, vor falschen Freunden zu warnen; durch die Danebenstellung einer echten Freundschaft tritt die falsche des Coridus und Medius markanter, abstechender hervor, was zur Wirkung der Lehre beiträgt. In Nr. 45, 209—35 liegt ebenfalls eine ähnliche Wirkung, indem das darauffolgende Eifern des Mannes in seinem Monologe und auch später schärfer gezeichnet wird, wenn hier die Frau uns so offen in ihr Inneres schauen läßt.

Auch Kontrastfiguren spielen hier oft eine wichtige Rolle; es sei hier nur auf den einen Fall in Nr. 64 hingewiesen: hier wird durch die Einführung der Mutter die Wirkung der Lehre nicht nur dadurch erhöht, daß ihr Hans Sachs die Lehren in den Mund legen kann (s. S. 235), sondern auch, indem sie schon durch den Gegensatz zur Frau wirkt[1]; sie malt ihrer Tochter genau aus, wie sie ihren Mann behandeln solle, und erzählt, wie sie selbst ihren ungeratenen Mann zu einem trefflichen Gatten sich erzogen habe. Sie geht bei ihrer Schilderung, die eindringlich und anschaulich ist, sehr ins Detail ein. Obwohl

1) Vgl. § 53.

gemahnt und gewarnt, verfolgt die Tochter dennoch ihren eigenen Weg, und das schon durch jene Ausführungen in seiner Verkehrtheit und Strafwürdigkeit hervorgehobene Benehmen der jungen Frau wird dadurch noch augenfälliger gemacht; die Leidenschaftlichkeit der Gefühle, die Größe des bekämpften Lasters, und damit die Begründung und die Notwendigkeit der Lehre wird noch eindringlicher vor Augen geführt.

Wir finden also auch hier ein ziemlich souveränes Walten des Dichters der Quelle gegenüber und zwar am intensivsten bei solchen Spielen, die wir in unserm ersten Abschnitt als dramatisch nicht gerade vorzüglich bezeichnet haben.

§ 31. *Abschwächung der Lehrwirkung.* Das Umgekehrte, daß eine aus der Quelle übernommene Lehre im Spiele weniger wirksam vertreten ist, kommt hingegen sehr selten vor; einige kleinere Sachen abgerechnet, eigentlich nur einmal, in Nr. 26; wenn Hans Sachs hier die Frau, speziell die Prügelszene wegläßt, so erscheint uns die ganze Geschichte etwas problematisch: ist denn wohl am Schlusse jeder Zuschauer überzeugt, daß das Mittel wirkt? Wir haben gerade bei diesem Spiel, wo die Lehre so breit und genau vorbereitet und motiviert wurde, gewiß keinen Grund, daran zu zweifeln, daß Hans Sachs in allem Ernst dieses Mittel wollte empfohlen haben. Der Ausgang hätte ja sein können wie in Nr. 4, oder in Nr. 28, das wohl an der gleichen Fastnacht wie Nr. 26 (1551) aufgeführt wurde. Ich meine die Vorführung der Züchtigung und ihre sichtbare gute Wirkung auf die Frau, oder denn doch zum allerwenigsten ein Bericht des Mannes, er habe das Mittel mit Erfolg angewendet, hätte die Lehre viel überzeugender gemacht. Ohne Zweifel glaubte Hans Sachs auch mit dem zweimaligen Auftreten des Joseph und Melisso die Wirkung der Lehre zu erhöhen, er hat aber eher das Gegenteil erreicht. Im Decameron wird Joseph mit dem kurzen Bescheide entlassen, auf die Gänsbrücke zu gehen. Er tut es und sieht den Vorgang mit dem Maultier: das ist ihm da die Lösung des Rätsels. Diese Lösung herauszufinden, zu begreifen, braucht es keine besonders hohe Intelligenz, die Anspielung ist deutlich; sie hingegen nicht zu begreifen, zeugt direkt von Beschränktheit, von Dummheit, und

das ist der Fall beim Joseph des Hans Sachs; dieser findet nicht etwa deshalb die Lehre nicht heraus, weil er nicht ahnt, daß hinter dem Vorgang mit dem Maultier auf der Gänsbrücke die Lösung des Rätsels zu suchen sei; er weiß das sehr wohl (294), aber er begreift einfach nicht, was in aller Welt die Züchtigung und Zähmung eines widerspenstigen Maultieres zu bedeuten habe für einen, der ein widerspenstiges Weib zu Hause besitze. Wir können daher nicht mit Mac Mechan übereinstimmen, wenn er § 33 Hans Sachs verteidigt: „It would be meaningless to have those wise saws spoken without further explanation, and no one could so fitly explain them as their author.“ Eine Erklärung ist selbstverständlich notwendig, aber warum soll sie denn nicht auch Joseph geben können, nachdem er sie selbst herausgefunden hat? Das wäre in mancher Hinsicht vorzüglicher. War es denn für den Zuschauer so viel wirksamer, wenn die Person, welche den König Salomo vorstellte, die Erklärung gab, als die, welche den Joseph oder den Melisso agierte? Eine Bestätigung etwa durch Salomo hätte doch genügt. Doch die Moral tritt so eben unverhüllter zutage, und das sagte Hans Sachs hier zu.[1] Aber, wie schon angedeutet, Hans Sachs hat ein viel zu feines Empfinden für das wirksam Lehrhafte, als daß ihm etwas derartiges passierte.

§ 32. *Umwandlung ins Nürnbergische.* Es läßt sich allgemein bei Hans Sachs die Regel aufstellen, daß seine Fastnachtspiele in Nürnberg und Umgebung spielen. Wenn wir sehen, wie er in zahlreichen Fällen fremdländische Verhältnisse der Quelle ins Deutsche, speziell ins Oberpfälzische umwandelt[2], so liegt für uns die Annahme, daß es sich hier um ein absichtliches, bewußtes Verfahren handle, nicht mehr fern, und wir werden auch kaum fehlgehen, wenn wir diese Änderung als eine neben anderm auch im Interesse der Lehre vorgenommene betrachten.

---

1) Vgl. § 28.

2) Die gleichzeitige Litteratur beschränkt sich hierin auf Tracht, Anschauungsweise usw., ändert jedoch selten das Lokal; die Malerei wohl, aber aus Gründen, die für den Dichter nicht so wichtig sind. Aus der zeitgenössischen Litteratur und Malerei zieht Hans Sachs die letzten Konsequenzen: alles ist jetzt deutsch.

Denn ganz abgesehen davon, daß sich Hans Sachs so mit dem Erklären fremdländischer Verhältnisse viel Zeit ersparen kann, wirken bekannte Verhältnisse viel unmittelbarer und direkter auf den Zuschauer ein; das Wesentliche wird von ihm leichter erfaßt, und er wird der Mühe des Übertragens auf die eigenen Verhältnisse enthoben, was schon darum von Vorteil ist, da oft, gerade weil eine gewisse geistige Arbeit notwendig ist, ein zum Denken nicht gewöhntes oder nicht aufgelegtes Publikum diese Übertragung mitunter unterläßt, und so die Lehre schon in den ersten Anfängen ihres Wirkens abgelehnt wird. Daß dabei, besonders wenn es sich um Bauern handelt, Hans Sachs nicht auch noch andere Zwecke befolgt habe, soll damit nicht gesagt werden. So haben wir in der Quelle zu Nr. 16 vier Maler, im Spiel vier Bauern, echt Hans Sachssche Bauern, und die Handlung spielt nicht in Italien, sondern in einem deutschen Dorf, kaum weit entfernt von Nürnberg; in Boccaccio IX, 9 ist der eine „burger" aus Jacza, hier in Nr. 26 sind's zwei gut deutsche Nachbarn, und nur der sonderliche Salomo ist natürlich fremdländisch geblieben. In Nr. 27 hat Hans Sachs aus dem italienischen Ritter einen deutschen Raubritter gemacht, wie es zu Hans Sachsens Zeit Hunderte mochte gegeben haben, nicht wenige in der Umgebung Nürnbergs. So ein Objekt aus der Nähe ist anschaulicher, erregt mehr das Interesse und — sagt mehr. In der Quelle zu Nr. 32 finden wir einen Kaufmann aus Hispania, der nach Mekka, durch die Wüste ziehen will: Simplicius aber will (70) nach Leon (Lyon), welche Stadt ja dem deutschen Kaufmann und wohl auch jedem Bürger des reichen Nürnberg bekannt genug war; und später (286) muß der alt Kaufherr nach dem (ebenfalls sehr bekannten) Venedig ziehen, statt wiederum nach Mekka durch die Wüste, wie der Freund in der Quelle. Auch Nr. 41 ist natürlich ganz deutsch geworden, ebenso Nr. 42; sie verraten in keinem Zuge mehr ihre italienischen Quellen; und ebenso Nr. 46. In Nr. 62 finden wir wieder die alten vier Bauern an Stelle der vier Künstler, und die Maitresse ist zur Bauernwirtin geworden. Der Ulenspiegel (LXVIII) erzählt: „Auf ein zyt kame er (Eulenspiegel) in den iarmarkt geen Olzen, da dann vil Wenden vnd ander landvolk hinkumpt"; in Nr. 77 aber erblicken wir den Bauern, wie er um

Nürnberg herum gedeihen mochte. Also selbst da ist jedes Fremdartige vermieden. Im Meistergesang vom 14. Juli 1545[1] und im Schwank vom 19. April 1559[2] ist Hans Sachs noch treu Boccaccio gefolgt, in Nr. 81 aber finden wir alles ins Deutsche umgewandelt, und nur noch die Reise nach Ancona ist geblieben, aber doch von Deutschland aus gemeint, denn Junker Engelhart sagt „in welschem land" (2) liege Ancona. Darum hat auch Hans Sachs nicht das Freundschaftsverhältnis der beiden aus der Quelle übernommen, sondern hat es ganz gewöhnlichem deutschem Brauche angepaßt, indem er Klas den Knecht des Junkers sein läßt. Im Meistergesang vom 14. Dezember 1545[3] spielt die Geschichte, wie aus dem von Götze[4] mitgeteilten Anfang zu ersehen ist, in Frankreich, wie bei Pauli; in Nr. 83 aber in Deutschland (im schon einige Monate vorher verfaßten Schwank vom 3. August 1559[5] im „Payerlant"). Nur vier von den ca. 40 Spielen mit bekannten Quellen sind nicht ganz ins Deutsche umgewandelt. In Nr. 84 sind die italienischen Namen beibehalten, wenngleich die Handlung von Hans Sachs so ziemlich, aber doch nicht vollständig, deutsch gedacht ist, und das wohl, weil Nr. 84 eher eine Comedi, als ein Fastnachtspiel ist. Auch in Nr. 23 sind die Namen ganz, und die Handlung zum großen Teil in ihrer ursprünglichen italienischen Farbe belassen, einfach darum, weil in der Geschichte das Meer vorkommt und nicht weggelassen werden kann. Endlich haben wir noch Nr. 47 und Nr. 85; wir haben gesehen, alle hier ins Deutsche umgesetzten Handlungen, und auch die in Nr. 84 und Nr. 23, erzählen auch in den Quellen mehr oder weniger zeitgenössische, meist italienische Begebenheiten. Nr. 47 und Nr. 85 aber behandeln einen antiken Stoff, und da hört denn sogleich jede Vertauschung des Lokals auf (anders z. B. Eyb); die andere Hälfte der Spiele, über deren Quellen wir nicht genügend im Klaren sind, weist fünf, also den achten Teil außerhalb Deutschland spielend auf, und zwar behandeln auch

1) Goetze-Drescher, Fab. Nr. 215.
2) Goetze, Fab. II, Nr. 246.
3) M. G. 8, Bl. 12—13.
4) VII, S. XII.
5) Goetze, Fab. II, Nr. 263.

diese alle antike Stoffe: Nr. 30 Der got appollo mit Fabio, Nr. 44 küng alexander mit diogenj, Nr. 50 Der verdorbn edelman im pet, Nr. 71 thalles mit solone dispütacion und Nr. 73 lucius papirius mit den weibern. Außerdem kommen in Nr. 24 und Nr. 68, neben gut deutschen, noch allegorische Figuren — die Frau Wahrheit, die Frau Armut und die Frau Glück —, und in Nr. 78, neben drei echt Hans Sachsschen deutschen Gestalten Jupiter vor, was aber die durchaus Nürnbergisch-deutsche Grundlage dieser drei Spiele nicht im geringsten berührt. Also lassen wir Nr. 23 und Nr. 84 beiseite — in dem einen war sehr schwer zu ändern und das andere ist eine Komödie —, so ergibt sich als Einschränkung der oben aufgestellten Regel für die Fastnachtspiele, daß alle Spiele, die einen nicht antiken Stoff behandeln und auf einer nicht antiken Quelle fußen, vom Fremdländischen in deutsche Verhältnisse umgeformt wurden; aber auch umgekehrt, daß Hans Sachs allen antiken Quellen, die er zu Fastnachtspielen umschuf, ihr ursprüngliches, antikes — bei Hans Sachs natürlich cum grano salis zu verstehen! — Kleid ließ. Und das mag seine zwei guten Gründe haben. Einmal ist ein antiker Stoff selten fastnachtspielfähig, das Thema ist meist ein ernstes. Alle diese sieben Spiele mit antiken Quellen gehören nicht zu den besten; sie zeigen keine gelenke Bewegung. Es neigen sich die meisten in mancher Hinsicht sehr stark zu den Komödien hin; und so wird eben auch das für alles echt Fastnachtspielmäßige fein entwickelte Empfinden unseres Dichters gleich herausgehabt haben, daß da die zum wahren Fastnachtspiel nötige Lustigkeit doch nicht hineinzubringen sei. Und dann, was der Hauptgrund ist, war es Hans Sachs, mit Ausnahme vielleicht von Nr. 50, rein unmöglich, sie ins Deutsche umzuwandeln, da hier eben nicht nur eine bedeutsame antike Handlung vorkommt, sondern mindestens ebenso bedeutsame Personen der Antike, Apollo, Diogenes, Alexander der Große, Thales und Solon, Lucius Papirius und auch Augustus, usw. auftreten, die vielfach beim Auditorium bekannt sein mochten. Und an diese Personen sind die Geschehnisse unlöslich angeknüpft.

Diese sieben Ausnahmefälle können die eingangs aufgestellte Regel nicht entkräften. Regel bleibt, daß Hans Sachs

16*

fremde Verhältnisse vollständig in deutsche umgewandelt hat — um die Wirkung der dem Stücke zugrunde liegenden Lehre zu erhöhen. Wir müssen Hans Sachs zugeben, daß er das Umgießen meisterhaft versteht, und dieses sein Vorgehen ist in jeder Beziehung ein dramatisch ehrliches und gesundes, aber auch didaktisch wirksames.

§ 33. *Erlittenes Strafe für früher Begangenes.* Wir haben an anderm Orte gesehen, wie Hans Sachs nach poetischer Gerechtigkeit trachtet.

Eng verbunden damit ist sein Bestreben, ein Erleiden durch etwas früher Begangenes zu begründen und zu rechtfertigen. In Nr. 19 ist (205) die schlechte Behandlung des alten Weibes durch ihren jungen Mann Strafe für früheres Vergehen, und das gleiche soll auch Nr. 51, 239 ff. beim Wirt der Fall sein. Nr. 27, 279 ff. geschieht jetzt dem Abt recht; er hat früher auch oft ungerechterweise einen frommen Mönch ins Gefängnis geworfen. Nr. 64, 74 ff. ist die Frau selbst schuld, warum hat sie ohne Wissen der Eltern ihren Mann genommen, sie verdient jetzt die schlechte Behandlung. In Nr. 77 sieht der Bauer am Schlusse in seinem Unglück eine Strafe dafür, daß er das Geld seinem Weibe gestohlen hat,

„Doch thuet ain altes sprichwort jehen,
Das alles, was vnrecht ist gspůnen,
Das kůmbt zo seiner zeit ant sůnen.“ (314—6),

während er in der Quelle das Geld überhaupt nicht gestohlen hat.

Kurz, lauter Fälle, in denen das Hineingeraten in die Schuld mit der Handlung direkt nichts zu tun hat, indem nicht dies die Handlung erregt, weshalb sich Hans Sachs in solchen Fällen gern dieses ausgezeichneten Mittels bedient — ausgezeichnet, weil ein Vorführen des Schuldigwerdens, das hier eigentlich nie in das Gefüge einer dramatisierten Handlung hineinpaßte, überflüssig wird. Denn das Geschehnis liegt zeitlich und sachlich zu fernab, als daß etwa infolge eines durch das Erwähnte zu mächtig aufgeweckten Interesses ein Unterlassen des Vorführens schaden könnte. Von solcher Art sind alle diese Begründungen eines Unterliegens durch früheres Verschulden bei Hans Sachs. Aber sie erfüllen ihre doppelte Be-

stimmung vollkommen: denn nicht nur eine dramatische Motivierung will Hans Sachs überall damit geben, sondern er benützt das in der Quelle schon vorhandene Erleiden auch zu belehrenden Zwecken, indem er eigenmächtig, mit dem Rechte des Dichters, ein Verschulden unterschiebt, also das Erleiden zu einer Bestrafung macht. Derartiges ist für ihn sehr bezeichnend.

§ 34. *Verteilung der Schuld.* Das 64. Spiel bietet uns für ein weiteres lehrhaftes Bestreben des Hans Sachs ein interessantes Beispiel. Die Quelle erzählt uns am Eingange: „Es ist nit lange jar, das es geschehen ist in der Eidgenoszschafft, da was auff einem dorff ein sigrist oder mesner, der was ein guter musicus, ein senger etc. Dezhalb er dann vil zu geselschafft berufft ward“, usw. Also seine öftere Abwesenheit wird motiviert. Hier im Spiel ist es irgend sonst ein Mann, ein Handwerker, nach Schablone (vgl. Nr. 49, 37, 143, usw.). Hans Sachs will hier gar nicht motivieren; denn der Hauptunterschied zwischen diesem Spiel und der Quelle besteht darin, daß Frau u n d Mann schuldig sind, und zwar ungefähr in gleichem Maße. Dieses Bestreben, beide Parteien zu Schuldigen zu machen, darf in seiner Bedeutung nicht unterschätzt werden. Hans Sachs sah ein, daß er damit die Wirkung der Lehre erhöhte, und das ist für ihn ohne Zweifel der Hauptgrund zur Änderung gewesen. Weniger der Wunsch, in das ewige Einerlei von schuldig : unschuldig eine Abwechslung hineinzubringen, und auch nicht nur die Überlegung, daß erfahrungsgemäß bei einem gar nicht kleinen Teile der Streitfälle zwischen Eheleuten wirklich die Schuld auf beiden Seiten liege, machte ihm diese Änderung wünschenswert, als vielmehr das — ich möchte sagen mathematische — Wissen, das zwei das Doppelte von eins ist, daß zwei gleiche Fälle doppelt so stark wirken werden, als nur einer. Also mehr das quantitative Moment scheint er uns zur Erhöhung der Wirkung der Lehre benutzt zu haben, als das realistisch - qualitative. Denn nicht umsonst hat er die Rolle der Schwiegermutter geschaffen: man sehe, wie sie beider Fehler erkennt und gleichmäßig gerecht beurteilt. Hans Sachs hat hier zwei Fliegen mit einem Schlage getroffen, im gleichen Spiele kämpft er gegen Zanksucht und

Rechthaberei des Weibes und gegen die Liederlichkeit des Mannes an. Hätte das realistische Moment bei Hans Sachs überwogen, so hätte er uns eben die Schwiegermutter dargestellt, wie sie ausschließlich für ihre Tochter und gegen deren Mann Partei ergreift, etwa wie in Nr. 74 dies der Fall ist (Hans Sachs kannte ja diesen Stoff schon, denn am 20. September 1547 verfaßte er darüber einen Meistergesang). Die Berücksichtigung des quantitativen Momentes bei seinem Bestreben, das Belehrende zu erhöhen und zu vermehren, erklärt uns denn auch einigermaßen, wieso wir die bei Hans Sachs äußerst seltene Erscheinung eines alten Weibes mit guter Gesinnung hier antreffen. Stiefel[1] meint nun, nachdem er die Schuld des Mannes im Spiele, im Gegensatz zu Pauli, betont hat: „Ist dort die störrische Frau im Unrecht und ihre Strafe am Platze, so hat hier ihr Zank dem Bruder Liederlich gegenüber vollkommene Berechtigung. Die Züchtigung der energisch die Interessen ihrer Familie („der kleinen kinder hauffen / Parfues vnd wol halb nackat lauffen“) verteidigenden Ehehälfte wirkt daher empörend.“ Er übersieht aber völlig das Maß der Schuld der Frau, welche von Hans Sachs so stark betont wird, daß wir ohne Bedenken in der Liederlichkeit des Mannes teilweise eine Folge des Charakters der Frau sehen würden, wenn uns nicht von vornherein wahrscheinlich schiene, daß er beide als schuldig hinstellen will, ohne ein derartig einseitiges Überwiegen von Kausalität. Wohl ist die Frau die „energisch die Interessen ihrer Familie verteidigende Ehehälfte“, daneben aber auch noch anderes, wie wir gleich sehen werden. Sie hat ihren Mann genommen, ohne auf den Rat ihrer Eltern zu hören, „Weil er ging schon vnd glat herein“ (75), hält ihr die Mutter vor (74—9), und dafür ist sie jetzt bestraft; sie mag „aldo / Im geben gar kein freüntlich wort / . . Dem hailos zernichten mon“ (94—7); trotz aller Ermahnung ihrer Mutter reut es sie, in ihrem Leben je dem Manne ein gutes Wort gegeben zu haben. Und da legt denn die Mutter in längerer Rede los (134—53), wobei jedes Wort wichtig und bedeutsam für die Erkenntnis des Charakters der Frau ist. Von jeher sei

1) Germ. 36, 47.

sie eigensinnig und eigenwillig gewesen, was sie tue, das dünke sie recht, und den Rat der andern verschmähe sie; so sei sie von Jugend auf gewesen, nur ihrem eigenen Gutdünken folge sie, sei launisch und „müncken" und ungehorsam.

„Das vertrewst dein man nit vnpillig.
Schauw, das pringt dir vil hedr vnd zenck." (142 f.).

Der Mann wolle Herr sein, und das Weib müsse ihm gehorchen, wie es Gott verordnet habe; sie solle nur ihr „münckisches" Benehmen fahren lassen, dann werde sie ihren Mann schon auf die rechte Bahn bringen. Daneben vergleiche man noch 360 ff. und 376 f. Daß dann die Frau trotz den Ermahnungen der Mutter sich so benimmt, wirkt weiterhin verstärkend. Also hier ist die störrische Frau mindestens ebenso im Unrecht, wie in der Quelle, und der Gesamteindruck, den wir von ihr erhalten, der, daß sie eine Züchtigung verdient. Das bloße Vorhandensein von Vorzügen kann noch nicht gegen Bestrafung feien; das Unrecht, das ihr der Mann etwa noch zufügt, wird ja gesühnt durch den versöhnlichen Schluß. In der Quelle liegt die Hauptschuld der Frau eigentlich in der Unschuld des Mannes, daß sie mehr oder weniger grundlos mit ihm zankt, und nicht so sehr im Hadern selber. Indem nun aber Hans Sachs eine Verschuldung der beiden Parteien einführte, mußte notwendig die Zanksucht der Frau mehr in den Vordergrund treten, und es war also für Hans Sachs das Gegebene, als Schuld der Frau diese Zanksucht kräftig herauszuarbeiten. Diese nun, die doch von der Schwiegermutter gleicherweise, wie die Liederlichkeit des Mannes getadelt wird, zieht Stiefel gar nicht in Betracht. Die Bestrafung der Frau verstößt nicht gegen unsere Gefühle; denn wie der Dichter dem Manne einen Teil der Berechtigung geraubt, hat er auf der andern Seite die Verschuldung der Frau gemehrt und hervorgehoben, so daß bei dieser einen Hälfte des Spieles, dem Vorgehen des Mannes gegen die Frau, die Proportion eigentlich nicht geändert worden ist: der Mann hat dadurch, daß er liederlich ist, an Berechtigung gegen die Frau vorzugehen verloren; Hans Sachs weiß aber, was dies bei dem strafenden Teile für die Wirkung der Lehre ausmacht, darum mußte sie anderswie wiederhergestellt werden, und das konnte nur geschehen durch stärkere Betonung der Schuld der Frau. Nun ist ganz gewiß

im Spiele ein neues Moment, das wir in der Quelle nicht finden, die Fürsorge der Frau für ihre Kinder, die Verteidigung der Interessen der Familie. Doch da müssen wir wieder Hans Sachs verstehen. Wenn wir genau zusehen, werden wir eigentlich zwei Charaktere der Frau in dem einen Spiele finden, beim ersten hat er sich durch die Situation zum Typus hinreißen lassen, zur scharfen Beleuchtung der Liederlichkeit des Mannes.[1] Stiefel ist also nicht ganz im Recht, wenn er in diesem Verteidigen der Familieninteressen durch die Frau einzig und allein ein Charakteristikum dieser Figur sieht: es ist dies nur nebenbei der Fall, in erster Linie dient es zur Charakteristik des Mannes, dessen Charakter uns Hans Sachs bis 59 zeigen will, und erst nachher macht er uns mit dem der Frau speziell bekannt. Ein solches Nacheinander ist ja bei Hans Sachs gar nicht so selten.

Diese Verstärkung des erzieherischen Momentes durch Übertragung von Schuld (und Bestrafung) auch auf die andere Partei findet sich übrigens noch in manchen weitern Spielen, freilich in weniger stark betonten Fällen hie und da etwas undurchsichtig, und man kann dann schwanken, ob man es nicht als bloße Kontrastwirkung anzusehen habe. Klar und deutlich offenbart sich aber diese nämliche Tendenz z. B. in Nr. 25, indem hier der Bauer seinerseits den Kuhdieb bestiehlt (vgl. 315 f.), und der Bettelwirt, ebenfalls im Gegensatz zur Quelle, seine Gäste zu betrügen pflegt (189—92), so daß alle dann gerechte Strafe erleiden. Auch das Beispiel in Nr. 28, wo die Frau, wie in der Quelle, ein Teufel, der Mann aber ein Schwächling, ein Lappen ist, können wir hierher setzen. In Nr. 38 ist nicht nur die Frau fehlbar, sondern auch die Gevatterin und der Mann gestehen, nicht besser zu sein, als die Frau. Ebenfalls in Nr. 62 erweisen sich alle Anwesenden, also auch Agnes und Ylla Lapp, als nicht tadellos, auch sie haben Ehebruch getrieben. In der Quelle zu Nr. 82 wird eigentlich nur der Gevatter als schuldig erkannt, hier auch der Gevattersmann.

Es ist gar kein Zweifel, daß Hans Sachs durch ein derartiges, nie störend vorgeschobenes Übertragen von Schuld und Strafe auf mehrere Personen, als Erzieher eine bedeutend umfassendere Wirkung auszuüben vermag.

1) Vgl. § 50.

§ 35. *Sittlichkeit.* Man ist im allgemeinen zu schnell bei der Hand, Hans Sachs zu einem modernen Sittlichkeitsphilister zu machen. Freilich ist er auch nach unsern Begriffen nicht oft[1] direkt unsittlich, nach denen des 16. Jahrhunderts nie. Deswegen darf man aber nicht an allen nur möglichen Orten Sittlichkeitsbestrebungen unseres Dichters wahrnehmen wollen. Wenn in Nr. 42 nicht die Liebe des Abtes zur schönen Bäuerin das Motiv zur Handlung ist, und er, während der Mann eingesperrt ist, auch nicht mit ihr buhlt, so änderte z. B. hier Hans Sachs nicht nur aus Sittlichkeitsgründen. Freilich, daß Hans Sachs im Meistergesang die Liebesintrigue nicht weggelassen hat, möchte ich nicht mit Stiefel[2], als Argument gegen eine allfällige Annahme, Hans Sachs habe hier aus Sittlichkeitsgründen geändert, anführen; denn der Meistergesang ist mit dem Datum des 9. Juni 1531 ins M.G. 3, Bl. 311—15 eingetragen, und in 21 Jahren hätte sich die Ansicht des Hans Sachs über Sittlichkeit ändern können. Auch konnte er eben im Fastnachtspiele einen andern Maßstab der Sittlichkeit anlegen, als im Meistergesang. Wenn ich dennoch hier Stiefel beipflichte, so tue ich das darum, weil der allgemeine Eindruck, den ich von Hans Sachs, besonders in seinen Fastnachtspielen, gewonnen habe, mich eine starke Skepsis jeder Erklärung „aus Sittlichkeitsgründen" gegenüber nicht überwinden läßt. Nur bei eigentlich wüsten Zoten möchte ich diese Erklärung gelten lassen, sonst überall betrachte ich es für unumgänglich, einen andern sichtbaren Grund der Änderung ausfindig zu machen. Wo das aber unmöglich ist, wäre ein non liquet am Platze, damit ja die Lebensfrische und echte Natürlichkeit der Hans Sachsschen Denkungsart und Ausdrucksweise nicht angetastet werde. In unserm Falle ist es sehr wahrscheinlich, daß Hans Sachs änderte, weil er sah, daß die Geschichte, wie sie bei Boccaccio lautet, seinen an die Fastnachtspiele gestellten Anforderungen zu belehren und zu bilden, nicht genügte. Das ist, gegen Mar Mechan § 64, auch bei Nr. 43 der Fall, ebenso bei Nr. 45, und wohl auch in Nr. 46, wenn hier der Mann am Schlusse nicht,

---

1) In seinen Fabeln und Schwänken finden sich z. B. nicht allzuselten recht derbe Zoten.

2) Germ. 36, 26.

wie in der Quelle der Frau ungestörten Verkehr mit ihrem Buhlen erlauben muß. Kaum sind moralische Bedenken von Bedeutung gewesen, wenn Hans Sachs in Nr. 23 die ganze Anfangspartie, wie Nicola mit Biancaflora bekannt wird und zu buhlen beginnt, wegläßt, obgleich er nie ein erfolgreiches Werben um verbotene Liebe auf die Bühne bringt. Eher in Nr. 36, wenn Hans Sachs den Knecht, durch die gewöhnlichen Eheplagen von dem Wunsche, mehr als eine Frau zu haben, abbringen läßt, anstatt, wie in der Quelle dadurch, daß er ihr allein schon nicht mehr zu genügen versteht. Doch mag auch die „Schablone" mitgewirkt haben.[1] Man kann ja nicht sagen, das eine oder das andere Abschreckungsmittel sei wirksamer, aber jedenfalls ist das im Fabliau origineller und mußte schon aus diesem Grunde der Handlung mehr Interesse verleihen; trotzdem änderte Hans Sachs. Die Beschreibung des Teufels in der Quelle zu Nr. 37 hingegen[2], wie er „an im ein langen stecken trug", usw., ist dann freilich nur aus sittlichen Bedenken nicht übernommen worden.

Großen Schaden hat Hans Sachs selten angerichtet mit solchen Änderungen. Wenn er in Nr. 16 den Satz der Quelle „si hat stets oben ligen wöllen" wiedergibt mit „an dem ist nur schuldig mein Weib" (199), so müssen wir doch Hans Sachs Recht geben. Ebenso wenn er in Nr. 42 mit der Änderung manchen köstlichen Strich hat beseitigen müssen, wie etwa, daß die Bauern den Abt, der in den Kleidern des Ferondo dessen Frau besucht, für das Gespenst des Ferondo halten, und ähnliches. Der komischen Wirkung mag eine wahrscheinlich aus moralischen Bedenken vorgenommene Änderung in Nr. 62 schaden: in der Quelle sitzt Nicolosa rittlings auf Calandrino, sie „reitet ihn" (Erinnerung an die Schwangerschaft Calandrins!), und umarmt ihn im Stroh. Der komische Höhepunkt ist hier, daß Calandrin bei aller Verliebtheit sich gar nicht rühren kann, kaum zu atmen vermag; das plötzliche Hinzukommen der Frau und die Prügelszene, die eigentliche Pointe, wird erst durch diese vorhergehende komische Situation auf die vollständige

1) Vgl. § 64.
2) Keller, S. 1175, 37 ff.

Höhe der Komik gebracht; indem nun Hans Sachs den Eberlein einfach „nach der Wirtin greifen" läßt, schadet er also der Komik.

Einige Male wendet Hans Sachs sogar direkt Anstößiges ins Sittliche. Wir weisen nur hin auf Nr. 23, 7 ff., 32 ff., 85, usw., wo überall abgeschwächt ist; jede auch nur geringste Anspielung ist vermieden, Sophia umarmt den Nicola nicht, die Gespräche finden nicht im Schlafgemacht statt, usw. In Nr. 37 ist die Beschreibung des Pfaffen ganz ins Dezente umgestaltet, ohne an derb komischen charakteristischen Zügen Mangel zu leiden. Und typisch ist auch in Nr. 62 die Stelle: „wen dein weib vnd auch mein man stürb, / kain andern ich, dan dich, erwüerb" (369 f.), anstatt der Lockungen der Buhlerin in der Quelle.

Würde nicht da und dort ein mäßiges Zötlein herausgucken, wie etwa Nr. 58, 67; Nr. 74, 33 ff., usw., so könnte man füglich zweifeln, ob Hans Sachs wirklich in jener Zeit gelebt habe.

Also ein durchaus gesundes Gefühl zeichnet hierin unsern Dichter aus. Es ist das seine Natur, die in allen Dingen Maß zu halten wußte; nur mit dieser Einschränkung handelt er bewußt, tendenziös (vgl. das Gespräch „Die neun gab Muse oder kunstgöttin betreffend" vom 25. August 1536[1]: „Doch alle unzucht auß-geschlossen"[2]; oder die „Vorred in das dritt und letzt buch der gedicht"[3]: „doch glimpflich ohn alle unzucht"). Es ist jene frische Reinheit, die von philiströser Peinlichkeit weit entfernt liegt. Das unnötige Anstößige läßt er weg; dünkt ihn aber etwa die treffende, lebensvolle Darstellung einmal ein Zötlein zur schärfern Nuancierung zu erheischen, dann glaubt er, nichts seinem Erzieherberufe entgegenwirkendes damit zu tun, wenn er es mitlaufen läßt. Auch hierin trennt ihn ein himmelweiter Weg vom alten Fastnachtspiel. Wohl haben auch Krieg und Fehden und die besonders in Nürnberg seit 1496 heftig wütende „mala francos"[4], und die neugegründete Meistersingergenossenschaft[5] Hans Sachs bei dieser Reinigung der

1) Werke VII, S. 202 ff.
2) S. 205.
3) Werke X, S. 7.
4) Vgl. Hampe, Die Entwicklung des Theaterwesens in Nürnberg I, S. 126.
5) Vgl. l. c.

Bühne von all dem Schmutz vorgearbeitet. So oft bei seinem dichterischen Schaffen läßt sich scheinbar Ureigenes zuletzt auf eine schon vorhandene Spur, sei es auch eine noch so leise, zurückführen. Es sprechen Anzeichen dafür, daß bei seinem ersten Auftreten gegen die unsittlichen Exzesse des alten Fastnachtspieles schon auch eine recht starke Stimmung der Bürgerschaft, oder wenigstens der Obrigkeit dagegen sich vorgefunden habe. Schon vom 9. Januar 1469 haben wir eine ganz entschiedene Verurteilung derselben in einem Erlaß der Behörden[1], und auch einige Jahre später findet sich eine Ratsermahnung, die Spieler sollen „Kein unzucht üben".[2] Diese Anschauung entsprach nun freilich seinem Wesen; doch es mildert das etwas die Kühnheit seines Auftretens, die mir aber auch nicht für ihn charakteristisch gewesen zu sein scheint. Er ist also eigentlich hierin nicht so völlig neu, wie oft angenommen wird. Ein Vergleich mit den Quellen zeigt uns immerhin, wie er mit ruhiger, besonnener Vernunft die gemeine Zote, die groben sexuellen Anspielungen beseitigt. Die sittliche Güte einer Quelle bekümmert ihn nicht viel; stößt er sich an einer Unmoral, so ändert er eben, ohne jeden Fanatismus.

§ 36. *Milderung von Rohheiten.* Endlich sei noch auf ein weiteres, eng damit zusammenhängendes bildendes Moment aufmerksam gemacht. Wo Hans Sachs nur kann, beseitigt er allzu rohe Auswüchse. In der Vorlage zu Nr. 28 ist breit geschildert, wie die Frau dem Manne den „leichnam erplapt", wie sie ihn am Haar herumzieht, usw.: im Spiel 112/3 heißt es nur: „Das weyb schlecht auff jn", 114/5: „Der Man wert sich ein wenig, fleucht, darnach reckt er baide hendt auff". Folz hat ferner: „Sturtzt jn über den Kopf hinab", während bei Hans Sachs das Weib droht: „Ode ich wirff dich all stigen ab", was nicht nur szenischen Gründen zuzuschreiben ist. In der Quelle: „do lag der gut man lang fur dot", das Hans Sachssche Weib aber meint 163: „Mein Narr sitzt vnden vor dem hauß"; bei Folz kommt der Mann erst dann wieder zu sich, nachdem ihm die Frau zwei-

1) Vgl. Baader, Nürnberger Polizeiordnungen, S. 93.

2) Vgl. Hampe, Die Entwicklung des Theaterwesens in Nürnberg II. S. 101, 4 (10. Februar 1476).

mal Wasser angegossen hat und geht erst dann vor die Türe; hier aber sitzt er vor der Türe, und da gießt ihm die Frau (hinter der Szene) Wasser an. Also die Rohheit ist ganz beträchtlich gemäßigt. Auch in Nr. 64, wo die Quelle berichtet: „vnd reib jn (den Bengel) der frawen wol vber die lenden, vnd wo er sie treffen mocht", während bei Hans Sachs der Mann ihr „3 streich ubert lent" gibt (312 3). Oder die Vorlage von Nr. 68 hat fol. 58a: „/die armut / ergriffs mit beiden armen das Glück umb die lenden / dräwet sie ein gute weyl rings weiß im lufft in aller höchst herumb / nams darnach warffs auff die erden das es herwider prellet / Bald kniet sie ir mit ihrem dürren Knie auff die Brust / unnd traff ir mit dem andern Fuß auff die Kelen / truckets / und schlůgs umb das Maul nach allen Krefften." Ohne Zweifel hätte das Publikum diesen rohen Vorgang sehr gern vor Augen sich abwickeln sehen; um so mehr ist es anzuerkennen, wenn Hans Sachs milderte; 170/1 heißt es daher: „Sie grewffen einander an, jagen und schlagen einander. Fraw Armůet wurft fraw Glueck nider, kniet ir auft pruest vnd spricht." Während ferner in der Quelle zu Nr. 82 der Gevatter dem Gevattersmanne zuredet, bläut dieser sein Weib beständig durch; denn Renner 14715—6 lautet: „Er stieß die Frawe von im hindan / und griff so bald den werden man / usw.", hier aber 146 7 „der gfater kůmbt geloffen, reist den man von ir vnd spricht"; 155 6: „Der gfaterman tringet wider zům weib. Der gfater helt füer"; 166 7: „Der gfater helt vner füer, das der gfaterman nit zům weib kan vnd spricht"; also hier prügelt der Mann während des Gespräches nicht weiter. In der Quelle heißt es ferner: „Er stieß die frawe von jm hin dan / Vnd griff so baldt den werden mann Mit seinem hare / vnd warff jn nider / Der schrey / vnd strebte fast wider /", während Hans Sachs im Meistergesang vom 29. März und im Spruchgedicht vom 7. Februar 1550[1], sowie im Schwank vom 6. Oktober 1563[2] (übrigens nur eine Breittretung der obigen Gedichte) die Rauferei der zwei Männer äußerst roh beschreibt, hat er hier im Spiel richtig gemildert. Es lautet hier der Bühnenanwei-

---

1) Goetze, Fab. I, Nr. 119.
2) l. c. II, Nr. 351.

188 9: „Er felt im ins har, wuerft in nider, schlecht in mit fewsten. Der gfater schreit“, worauf gleich der Richter erscheint und die beiden auseinander reißt. Pauli, die Vorlage zu Nr. 83, drückt sich bei der dritten Bestrafung des Narren ganz allgemein aus. Hans Sachs läßt ihm eine exemplarische Züchtigung zu teil werden, und es liegt im Interesse der Wirkung der Lehre sowohl, als auch einer scharfen belebenden Gegensätzlichkeit der Situationen, daß sie streng ist. Aber es wäre Hans Sachs zu roh, wenn sie nun auf der Bühne selbst stattfände, und so läßt er sie denn im Gegensatz zu den zwei vorigen Malen hinter der Szene vor sich gehen. Aber 283—8 beschreibt der Junker genau, wie es gemacht werden solle, so daß die Wirkung, die die Züchtigung auszuüben hat, doch nicht verloren geht. In Nr. 85, wo eigentlich bei allen Partien, die Hans Sachs nicht aus der Vorlage ins Spiel aufgenommen hat, der Grund der Auslassung ziemlich leicht zu erkennen ist, hat er z. B. die Stelle ‚contigit quod Xanthus deambulando mierit‘, von der nur eine leise Spur zurückgeblieben ist, weil zu roh, weggelassen, während sie im alten Fastnachtspiel gewiß von diesem und jenem Dichter mit Freuden breitgetreten wäre. Es ist Zufall, daß die markanteren Fälle hier gerade aus spätern Spielen anzuführen waren; denn auch in frühern hält sich Hans Sachs von Rohheiten absolut fern, womit er sich im Zeitalter des Grobianus sehr bemerkbar macht und was ihm nicht hoch genug kann angerechnet werden. Er war sich eben jeden Augenblick seiner erzieherischen Bestimmung bewußt. Ein einziges Mal freilich nehmen wir mit Verwunderung eine Rohheit bei Hans Sachs wahr, in Nr. 75. Sowohl in den beiden Neidhartspielen[1], als auch im Neithart Fuchs, ist die Szene mit dem „merdrům“ und den Bauern ganz kurz, teilweise nur angedeutet (Neithart Fuchs 2 Verse); Hans Sachs hat die Szene breit ausgemalt (62—121); seine Zeitgenossen haben darin nach dem Satze naturalia non sunt turpia kaum etwas eigentlich unanständiges gesehen. Es ist aber immerhin auffällig, daß er das rohe Benehmen der Bauern nicht gemildert hat; ganz unbegreiflich für uns aber ist es, wenn 176—99 der Narr dann noch mit seinen unflätigen Bemerkungen kommt.

1) Keller Nr. 31 und 53.

wenn man in Betracht zieht, daß seine ganze lange Rede Hans Sachsens eigener Erfindung zu verdanken ist. Wir halten es nicht für unwahrscheinlich, daß dramatische Momente, neben Rücksichten auf die Charakteristik (vgl. § 46), hier von Einfluß waren.

§ 37. *Maßvolle Äußerung der Gefühle auf der Bühne.* Ob der Dichter auch ähnliche Rücksichten hat walten lassen, wie beim vorigen Punkte (§ 36), wenn er auf der Bühne die Gefühle mäßiger geäußert werden läßt? Boccaccio 556, 14 lesen wir: „kleglichen anhube zu weinen"; im 77. Schwank[1], 44: „det weinen' schreyen", Nr. 16, 195/6 aber „Der Kranck schlecht sein Hend ob dem Kopff zusam vnd spricht." Boccaccio 536, 32 ff.: „sy anhube sich zu klagen weinen vnd ser traurig zesein sich auff das pette warff mit sölicher kleglicher weyse" usw., Nr. 23, 84/5 einfach „Sophia setzt sich trawrig nider", und Nicola weint hier ebenfalls nicht als er dies sieht, wie bei Boccaccio (536, 34 ff.). In der Quelle zu Nr. 25 kommt die Tochter „mit großem klagen und weynen", im Spiel (271/2) sieht sie der Bauer einfach „eilendt" daherlaufen und dann „spricht" sie. Folz, die Quelle zu Nr. 28, sagt: „von herzen weynen er began", im Spiel (138/9) „setzt sich traurig". Nr. 38, 31 ff. sagt die Frau: „Kan wain vnd seufftzen durch mein list, / Wenns mir schon vmb das hertz nicht ist, / Das er muß als thun, was ich wil"; man erwartet nun, daß die Frau den Mann wirklich mit Weinen und Seufzen empfange; der betreffende Bühnenanweis lautet aber (38/9): „Die Fraw sitzt, hat den Kopff in der hend." Und dann kommt der Mann und spricht: „Alte, wie sitzt du so betrübt?" Boccaccio - Steinh. 490, 36 f. steht: „große romor vnnd geschrey anfieng", 491, 3: „halber weynend czu in sprach", 9: „Calandrino noch fester schrey", usw., Nr. 41, 122 spricht zwar Heintz Knol: „Sicht gleych, s a m h a b geweinet ehr" (ein Notbehelf!), und dann folgt der Bühnenanweis: „Herman Dol kumbt trawrig." In der Quelle zu Nr. 85 endlich heißt es: „schryen vnd rüffend ging si in das hus", 595/6 aber: „die fraw get ein, spricht", und sie macht dem Xantus Vorwürfe. Diese Beispiele mögen genügen. Gewiß will Hans Sachs mitunter, besonders

1) Goetze, Fab. I, Nr. 77.

wo Boccaccio als Quelle vorliegt, das typische germanische Lokalkolorit wahren, und mildert dann die Leidenschaft des Italieners. Aber die Erscheinung ist zu sehr eine durchgehende, als daß wir uns mit dieser Erklärung zufrieden geben könnten; auch mangelte es gewiß nicht den Schauspielern an Fähigkeit, eine hochleidenschaftliche Partie realistisch darzustellen; denn die Handwerker hatten größere Leistungen in der Schauspielerkunst aufzuweisen, als man von vornherein anzunehmen versucht ist, was man schon aus den immer mehr sich entwickelnden Bühnenanweisungen bei Hans Sachs wahrnehmen kann.[1] Hans Sachs muß eine Abneigung gehabt haben gegen allzu lauten Ausdruck stark leidenschaftlicher Gefühle, aus einem Grunde, den wir nicht recht verstehen, wenn es nicht der ist, daß er von vornherein verhüten wollte, daß die Schauspieler in ein rohes Extrem verfielen, wie es im alten Fastnachtspiel vielfach mochte vorgekommen sein. Und dann mochte Hans Sachs auch sehr wohl erkannt haben, daß dramatisch Dargestelltes stärker wirkt, als episch Erzähltes. —

Wir haben oben[2] gesehen, daß bei weitem nicht alle Spiele eine Moral des Dichters am Schlusse aufweisen; so wollen denn wohl auch nicht alle belehren? Denn subjektive Schlußmoral und Stärke des lehrhaften Dranges im ganzen Spiele scheint uns im allgemeinen in inniger Verbindung zueinander zu stehen. Wie der lyrische Dichter seine leidenschaftlichen Gefühle, seine zu „göttlichem Wahnsinn“ gesteigerten Affekte von sich zu geben und auszuführen, einem unwiderstehlichen Drange folgt, so ist in Hans Sachs tief innen ein überaus mächtiger Trieb, darzustellen. Aber er ist Epiker und Dramatiker wie Didaktiker zugleich. Von diesen zwei Seiten her ist alles Schaffen des Hans Sachs bestimmt worden. Diese zwei Motive sind im fortwährenden Kampfe um die Herrschaft begriffen, und besonders bei dramatischer Darstellung ist es von fundamentaler Bedeutung, von welcher Seite er sich mehr leiten läßt. Zum Höhepunkt ist er gelangt, wo Lehre und dramatische Gestaltung schwesterlich sich die Hand reichen und geeint wirken, und wo diese Einheit

1) Vgl. auch die Federzeichnungen Tobias Stimmers in der Ausgabe seiner „Comedia“ von Dr. Jacob Oeri, Frauenfeld 1891.

2) Vgl. § 29.

des Wirkens darin besteht, daß die erstere ausschließlich durch letztere zur Geltung kommt. Diese vollkommenste Art der Fastnachtspiele finden wir nun eben am häufigsten unter denen, die uns ohne subjektive Moral am Schlusse entgegentreten, am seltensten dort, wo eine solche sich vorfindet, so daß also, einige Ausnahmen vorbehalten, die Regel gilt, daß die Art, wie Hans Sachs sich am Schlusse mit der Moral abfindet, ein Kriterium der didaktischen Intensität des Stückes ist.

Um nun wieder auf unsere obige Frage zurückzukommen, so sei hier gleich bemerkt, daß es ungemein schwierig ist, etwas positiv zu beweisen. Es wird sich vor allem darum handeln, ob Spiele, wie Nr. 20, 34, 37, 46, 51, 54, 59, 61, 72, 74, 75, 77, 79 und 80 auch eine Lehre vertreten sollen; bei einigen weitern kann man von vornherein schwanken. Von den angeführten Spielen nun glaube ich mit Sicherheit sagen zu dürfen, daß sie Hans Sachs ausschließlich zur Belustigung gedichtet hat. Sie weisen weder die Moral des Dichters am Schlusse auf, noch gelangt bei ihnen eine einzelne Moralvorschrift durch die Handlung zu entschiedenem Ausdruck, obschon auch diesen allen, mit Ausnahme etwa von Nr. 46, 54, 61, 74, eine sittlich durchaus tüchtige und wertvolle allgemeine sittliche Lebensanschauung zugrunde liegt, die aber nicht zur Geltung kommt vor der Freude des Darstellens; eine Absicht zu belehren, ist hier nicht vorhanden. Am weitesten sind hier vom Durchschnitt entfernt Nr. 46, 54, 61, 74, oder besser gesagt, hier tritt dieser Abstand am deutlichsten zutage, indem hier die Handlungen direkt unmoralisch sind, während bei diesem und jenem andern Spiele mit sittlich anerkennenswerter Basis wir ein vielleicht ebenso vollständiges Vernachlässigen des lehrhaften Momentes nicht erkennen können, weil eben — teilweise durch Zufall — die Grundlage sittlich ist; wir müssen uns daher an diese vier Spiele halten. Das Extrem bilden dann diejenigen, bei denen die Fürsorge für die Lehre alle andern Bedenken in den Hintergrund gedrängt hat.[1] Zwischendrin steht die große Masse der übrigen Spiele, von jeder nur möglichen Schattierung. Es machen sich da manchmal interessante Verschränkungen bemerkbar. Viel-

1) Vgl. § 28.

leicht bei keinem Stücke haben sich die Freude am Darstellen, am Entwickeln, an aktionskräftigen Figuren einerseits, und der Wunsch, bildend, veredelnd zu wirken, so sehr gegenseitig bekämpft, wie in Nr. 43. Viermal hat Hans Sachs in seinen Fastnachtspielen das Problem behandelt, daß die Frau den betrogenen Ehemann überlistet, in Nr. 43, 46, 54 und 74. In Nr. 37 war sie doch noch durch den Schüler bestraft worden; in Nr. 46, 54, 61 und 74 aber wird jeder Moral direkt ins Gesicht geschlagen, die ehebrecherischen Weiber feiern einen vollständigen, ungeteilten Triumph. Dazwischen steht Nr. 43; der Meister hat hier noch nicht gewagt, seiner Darstellungsfreude ungehindert zu folgen, und so finden wir denn auf der einen Seite das mit überaus lebenstrotzenden, kraftvollen Zügen gezeichnete buhlerische Weib, auf der andern die Reden Leonettas, der direkt gegen das Weib Stellung nimmt (113 ff.), die Magd, welche die Lehre vertreten muß, und die auch noch am Schlusse zu breiter Moral das Wort erhält, und endlich den gar nicht zum Ganzen passenden Charakter Landolphs [1], was von einer etwas verkümmerten Moral Zeugnis ablegt. Nach Nr. 43 überrascht bei einem sich entwickelnden Dichter Nr. 46 nicht mehr, wo immerhin noch ein leichtes Zögern wahrnehmbar ist, indem der Charakter des Mannes vor dem Höhepunkt demjenigen nachher nicht entspricht, so daß wir den Eindruck erhalten, als ob es zuerst auf ein Unterliegen der Frau abgesehen gewesen sei, der Dichter dann aber sich von der Quelle habe hinreißen lassen, so daß Stefano, eine seit den Anfangspartien uns durchaus sympathische Persönlichkeit, unterliegt; wenigstens ist sonst nirgends die unterliegende Figur so sympathisch herausgearbeitet worden. Man beachte genau, bei Boccaccio steht das Buhlen der Frau in einem engen Zusammenhang mit dem unsinnigen Eifern des Mannes, wovon im Spiele nichts vorhanden ist, die Gitta bei Hans Sachs buhlt eben einfach aus Buhlgelüsten. Denn auch mit dem Trinken des Mannes will Hans Sachs kaum das Buhlen der Frau motivieren, sondern, wie in der Quelle, nur deren List; aber hier ist zum erstenmal, im Gegensatz zu Nr. 43, das Unsittliche vollkommen zum Durchbruch gelangt. Die Meinung

1) Vgl. § 9.

Duflous [1], daß nach einem derartigen Spiele der Dichter stets eines zur Beruhigung seines Gewissens folgen lasse, ist ganz unhaltbar. [2] Die Gefühle des Dichters aber, die Duflou gesucht hat — freilich an unrichtigem Orte und in zu kräftigen Reflexen — scheinen sich doch da und dort in den Fastnachtspielen nachweisen zu lassen. Etwas wie nachhinkende Reue: in Nr. 46 hütet sich Hans Sachs peinlich, das Buhlen der Frau irgendwie zu entschuldigen und als ein berechtigtes zu motivieren; ebenso in Nr. 45, wo wir bedauerlicherweise die direkte Vorlage noch nicht kennen; in Nr. 61 rechtfertigt die Kupplerin, die mit ihrem unsittlichen Handeln durchdringt, mit keinem Worte ihr Tun, Hans Sachs beschönigt und verteidigt es gar nicht, läßt aber am Schlusse diese Figur in längerer Rede ihren wahren, abschreckenden und gefährlichen Charakter offen selbst schildern. Aber kein Wort der Verteidigung, während in Nr. 57 z. B., wo die Kupplerin am Schlusse unterliegt, sie in langem Einleitungsmonologe ihren Entschluß motiviert und ihrem Vorgehen, für sie selbst wenigstens, eine Berechtigung verleiht, was die Quelle nicht hat: sie muß so handeln, wenn sie existieren will. Gerade dieser Unterschied in der Behandlung der beiden Kupplerinnen, je nachdem sie siegen oder unterliegen, ist sehr bezeichnend für den Erzieher Hans Sachs. Von eigentlicher Schuld können wir bei keinem dieser vier betrogenen Ehemänner reden, was bei der gegensatzliebenden Darstellungsweise des Hans Sachs zu denken gibt; etwas Einfalt natürlich darf er nicht unterlassen, ihnen beizulegen. Auch sonst können wir noch oft derartige Verschiebungen und Verschränkungen wahrnehmen; ich weise nur kurz hin auf die Art der Verteilung von Recht und Unrecht in Nr. 77: indem der Bauer am Schlusse Prügel erhält, wird eine poetische Gerechtigkeit geschaffen, und wir ersehen, daß Hans Sachs hier auch belehren will; aber nur in zweiter Linie, denn die die Strafe an dem Schuldigen vollziehenden Rächer (auch der Bauer der Bäuerin gegenüber) sind alles eher, als zu diesem Amte berechtigte Personen, auf was doch sonst Hans Sachs, wie wir gesehen haben, in den Spielen, in denen er

1) Zs. f. d. Phil. 25, 343ff.

2) Vgl. auch Creizenach in den Jahresber. f. n. deutsche LG. 1893.

belehren will, ganz besonders achtet; hier sind die strafenden Figuren selbst Diebe und Betrüger. In Nr. 58 aber, wo der Dichter eine deutliche Lehre ausspricht, handelt derselbe Eulenspiegel aus Not, während dann in Nr. 51, wo Hans Sachs gar keine Lehre ausspricht, Eulenspiegel noch mehr im Unrecht ist, als in Nr. 77, was durch 239 ff. nicht erheblich genug abgeschwächt wird. Nr. 51 wäre gleich neben die vier Ehebruchspiele anzureihen. Also Stücke, wie Nr. 43, 46, 54, 61, 77, woneben noch eine Anzahl von Beispielen anzuführen wären, zeigen uns, wie heftig sich Lehrbestreben und dramatische Darstellungsfreude in Hans Sachs um die Herrschaft streiten, wie tief eingewurzelt in ihm das Bewußtsein, ein Erzieher und Bildner seines Volkes zu sein, ist. Es kostete ihn Mühe, diesen Schritt, der ihn von der Moral entfernte, zu unternehmen. Der Vergleich mit den Quellen und mit anderweitigen Bearbeitungen der Stoffe durch Hans Sachs lehrt uns, daß im Fastnachtspiel dieses Bewußtsein mindestens so stark zutage tritt, als in den meisten übrigen Gattungen, wie der Komedi, und vor allem mehr, als im Schwank. Einzig mit der Vernunft der zu Belehrenden rechnet der Lehrer hier. Vom rein poetischen Standpunkt aus müssen wir nun freilich in den meisten Fällen Hans Sachs den Vorwurf machen, daß die Didaxis ihm zu sehr die Hauptsache war, und daß er sie zu unverhüllt hervortreten ließ. Weil er eben mehr oder weniger ein unbewußter dramatischer Künstler war, konnte es geschehen, daß er zeitlebens in dem mächtigen Irrtum befangen blieb, der Dichter vermöge eine größere sittliche Wirkung auszuüben, wenn die Lehre deutlich sei und offen daliege, als wenn sie aus dem Dargestellten hervorschaue. Denn es braucht ein enormes Gestaltungsvermögen, um ein Spiel, das direkt und unmittelbar lehrt, wirksam darstellen zu können. Im Stoffe selbst muß die sittliche Wirkung liegen, in der Handlung der sittliche Endzweck. Es ist mir recht fraglich, ob nicht die schon erwähnte Gruppe, zu der etwa Nr. 20, 34, 37, 46, 51, 54, 59, 61, 72, 74, 75, 77, 79 und 80 (man beachte: sozusagen alle aus den reifern Jahren!) gehören, mit den meisten dieser Stücke eine viel tiefere sittliche Wirkung auszuüben vermochten, als jene, bei welchen die Moral faustdick aufgetragen ist; und da möchte

ich die vier Spiele mit unsittlicher Basis gar nicht ausnehmen; denn nie wird auch hier Hans Sachs gemein, und wir haben ja gesehen, wie er sich scheut, dem Unrecht Berechtigung zu verleihen; dazu konnte ihn alle Darstellungsfreude nicht verleiten. Aber auch bei der Lehrhaftigkeit fällt mildernd in Betracht, daß er das Kind, also das Produkt seiner Zeit ist. Hans Sachs hat eben noch nicht sauber unterschieden zwischen der rein künstlerischen Darstellung des Dramas und der Gesprächsform zu Lehrzwecken. Ich sehe davon ab, weiter auf die Moral des Hans Sachs einzugehen, einerseits, weil Ch. Schweitzer u. a. uns davon ein, wenn auch nicht ganz befriedigendes und vollständiges, so doch ziemlich getreues Bild gegeben haben, anderseits, weil es methodisch unrichtig wäre, allein auf die Fastnachtspiele gestützt über die Moral des Dichters zu urteilen.

b) Komik.

Hans Sachsens Komik hat etwas Sonntäglich-Heiteres, ohne deshalb der realistischen Frische zu entbehren. Es sei unsere Aufgabe, auszuscheiden, was sein Eigen ist, um an Hand dessen urteilen zu können, ob dieses Charakteristische seiner Komik in hohem oder geringem Maße vermag, ihn als komischen Dichter zu qualifizieren.

Wir werden unten[1] noch sehen, wie Hans Sachs komische Ausdrücke, Namen usw. zur Charakterisierung verwendet.

§ 38. *Komische Personen.* Die komische Figur des Fastnachtspieles, das Hauptobjekt des Humors des Dichters, ist der Bauer. Oft hat ihn erst Hans Sachs dazu gemacht; andere Male hat Hans Sachs wieder die Komik verstärkt. Schon aus dem Prolog (1—18) kann man in Nr. 24 ersehen, daß dort Bauer und Bäuerin komische Personen sind; der Bauer ist ein Tölpel, der sich aber dessen bewußt ist und sich mit seiner Frau daher in acht nehmen will,

---

1) Vgl. § 46.

„Auff das wir bey euch lernen eben,
Fein Bürgerlich vnd höfflich leben.“ (7 f.),

und er weist seine Alte wegen ihrer unpassenden Bemerkung zurecht; trefflich ist auch Vers 16. Der Knecht Heintz in Nr. 27, alle vier Bauern in Nr. 36, die Bäuerin in Nr. 41, Nr. 42, sowohl Heintz Düppel, als auch Eberlein Gröltzenbrey und Nickel Rubendunst, sind komische Figuren. Ebenfalls die zwei in Nr. 51, wo Hans Sachs extra die Geschichte nach dem Dorfe Egelsheim verlegt, während im Ulenspiegel sie in Hannover, bei Pauli in Nürnberg sich ereignet; Hans Sachs mochte sich noch erinnern, daß auch die 37. Historie von einem Streich Eulenspiegels in Egelsheim erzählt, so daß also diese Änderung nicht ganz aus der Luft gegriffen ist. In Nr. 62 sind die Bäuerin-Wirtin, Eberlein, Agnes und auch Vlla komische Figuren geworden. Sodann in hervorragendem Maße die drei Weiber in Nr. 72; aber auch die Bauern des 75. Spiels, und die in Nr. 81 nicht weniger. Solche Gestalten mochten eine große Heiterkeit bei den Städtern hervorrufen. Klar und deutlich tritt den Quellen gegenüber das Bestreben des Hans Sachs zutage, in erster Linie mittels der Bauern das komische Element zu verstärken.

Über den Narren, die „komische Figur“, hat Reuling[1] gehandelt. Er hat vollkommen recht, wenn er sagt, daß die komische Figur, worunter er einen ganz bestimmten Typus, den Vorgänger des späteren Hanswurst, meint, bei Hans Sachs nicht viel gelte.[2] Wenn er aber weiterfährt, sie komme nicht immer als solche bezeichnet vor, sondern mehrere Personen vertreten ihre Stelle; unter diesen werde, wie in den (ältern) Fastnachtspielen, der Bauer am meisten und besten für sie verwendet, so ist das eine Behauptung, die Reuling nicht bewiesen hat, weil sie sich nicht beweisen läßt. Nach ihm ist der Bauer bisweilen direkt der Vertreter des Narren.[3] Er weiß nur vier

---

1) C. Reuling, Die komische Figur in den wichtigsten deutschen Dramen bis zum Ende des XVII. Jahrhunderts, Stuttgart 1890.

2) S. 54.

3) S. 8 sagt Reuling auch „eine größere Verwendung erhält der Narr bei Hans Sachs“, S. 56 „noch zweimal benutzte Sachs den Bauer als Vertreter

Beispiele anzuführen. Sehen wir uns diese etwas an. Clas in Nr. 53, der „schalkhaftig“, was aber zu der Zeit eher noch den Sinn von „hinterlistig“ hat, während unsere jetzige Bedeutung eigentlich erst im 18. Jahrhundert aufgekommen ist[1] (auch 279 Schalk durchaus im schlimmen Sinn noch gemeint), ist ganz der Typus des „Nachbars“; Simon klagt laut, Clas kommt dazu, fragt nach der Ursache, tröstet ihn und verspricht ihm zu helfen — alles genau wie der „Nachbaur“ in Nr. 28 oder in Nr. 49; bis dahin weist er auch nicht den geringsten Zug vom Narren auf. Wenn dann Reuling die Spottsucht[2] des „Nachtbawr Clas“ als Hauptargument für seine Behauptung anführt, so ist dazu zu bemerken, daß alle Bedeutung seiner Reden von den jungen Katzen, den Bohnen u. a. in ihrer Opposition gegen den Inquisitor liegt. Wir haben früher[3] gesehen, wie der Dichter mit allen Mitteln die Figur des Inquisitors auf diesen vorläufigen und dann den endgültigen Konflikt gegensätzlich vorbereitet: der Charakter dieser Reden des Clas ist nur durch das dramatische Bedürfnis im Interesse der Figur des Inquisitors bedingt. Spottsucht gegen den Pfaffen ist nicht charakteristisch für den Narren; verspottet wird der Pfaff gewöhnlich bei Hans Sachs. Von Natur ist Clas nicht spottsüchtig, nur in dem Moment. Auch der Rat, den er hierauf dem Simon erteilt, ist der Rat des Nachbars. Wenn er straflos ausgeht, so erhöht das die Wirkung seiner spottenden Reden, die wirkliche Machtlosigkeit des Inquisitors tritt zutage, womit dann das ängstliche, unterwürfige Benehmen des Simon unmittelbar darauf in ein schärferes Licht tritt, was wiederum die Katastrophe zuspitzen hilft. Hans Sachs hat die Figur des Clas geschaffen; ohne die Geschichte zu ändern und der Wirkung des Stückes zu schaden, konnte er den Clas gar nicht bestraft werden lassen. Also Clas gehört durchaus zum Typus „Nachbar“, der zeitweise allerdings Komik erzeugt.

---

der komischen Figur“, S. 63f. „bei Hans Sachs haben wir noch zwei Vertreter der komischen Figur: den Bauern und den Narren als solcher bezeichnet; ihr Charakter ist gleich; ebenso die Mittel, um Heiterkeit zu erregen“.

1) Vgl. DWb. VIII, S. 2077f.; H. Paul, Deutsches Wörterbuch, S. 373.

2) S. 64.

3) Vgl. § 22, S. 164ff.

Dann der zweite Beleg Reulings, Ylla Lapp in Nr. 62. Da zeigt uns ein Vergleich mit der Quelle[1], daß alle die Eigenschaften Yllas, die nach Reuling aus ihm eine narrenhaft komische Figur machen, schon die entsprechende Person in der Quelle besitzt: schon dort ist Bruno „der Urheber der komischen Verwicklung“, er und seine zwei Gesellen sind „immer zu Späßen aufgelegt und voll Freuden über den Schabernak“, den sie spielen können; schon Bruno wird „die Rolle eines Liebesboten gegeben“. Reuling will nun doch nicht behaupten, daß die drei Maler im Decameron dem Narrentypus angehören? Auch wenn Ylla am Schluß von der Alten „hinausgehauen“ wird, so spricht das nicht für den Narren Ylla; denn das ist ein bei Hans Sachs sehr beliebtes Mittel, am Schlusse die Bühne zu räumen. Alles, auch „daß die Komik diesmal nicht nur in Witzen, sondern in drastisch wirkenden Situationen besteht und Ylla Lapp eng mit der Handlung verbunden ist“ [1], verdankt Hans Sachs der Quelle.

Markolf sodann, den Reuling an dritter und vierter Stelle anführt, in Nr. 26 und in der Comedi juditium Salomonis, gehört bei Hans Sachs nicht zum Typus Bauer, mag ihn auch Salomo als solchen anreden; es ist das ein Typus für sich, den Hans Sachs etwas mechanisch übernommen hat; er wußte nichts Rechtes mit ihm anzufangen und hat ihn deshalb auch im Fastnachtspiel nicht gut mit der Haupthandlung verknüpft.[3] Auf alle Fälle hat Reuling nicht das Recht, den Markolf, den Hans Sachs als etwas Fertiges aus dem Volksbuch in sein Drama übernommen hat, als einen Beweis für die Vertretung des Narren durch den Bauern in Anspruch zu nehmen.

Reuling irrt: der Bauer ist in den Fastnachtspielen des Hans Sachs, und daher überhaupt in seinen Dramen, nie die komische Figur in seinem Sinne, ein Bauer genannter Narr, ein aufs Innigste mit der Handlung verknüpfter Hanswurst. Hans Sachs geht in der Schilderung des Typus „Bauer“ nie über eine gewisse Grenze des Grotesken hinaus; gewiß weist er, wie wir oben gesehen haben, sehr viele komische Züge auf, wie vielleicht

1) Dec. IX, 5.

2) S. 56.

3) Vgl. S. 212 Anm.

keine zweite Figur, und insofern ist er durchaus eine komische Person. Daß der Bauer des Hans Sachs mit dem Narren nichts gemein hat, zeigt auch der Umstand, daß man oft die Bäuerin vermöge ihrer Eigenschaften und Eigenheiten ebensogut zum Vorläufer des Hanswurst machen könnte, was gewiß sehr absurd wäre; Bauer und Bäuerin sind völlig entsprechende Typen, man könnte sie füglich unter einen einzigen zusammenfassen.

Der Narr nun weicht in seiner Physiognomie ganz bedeutend vom Bauern ab; da stimmt das von Reuling Gesagte ungefähr. Unrichtig ist, wenn er schreibt, Hans Sachs lasse den eigentlichen Narren nur siebenmal in allen seinen Stücken auftreten[1]; die sieben von ihm angeführten Fälle sind sämtliche aus Komödien usw., aber das dreimalige Vorkommen eines Narren im Fastnachtspiel (Nr. 6, Nr. 75 und Nr. 83) hat er sonderbarerweise übersehen, obschon doch drei Jahre vor Abschluß seiner Arbeit die gesamte Goetzesche Publikation erschienen war. Besonders Nr. 83 hätte wertvoll für ihn sein müssen, indem da Jeckle die Hauptfigur ist; auch in Nr. 75 ist der Narr mit der Handlung ziemlich gut verbunden, wohl an Stelle des Gefolges und der Ritter, welche die Quelle erwähnt, von Hans Sachs eingeführt. Gerade an diesen beiden Fällen sieht man sehr gut, daß der Narrentypus Hans Sachs nicht recht zugesagt hat: der eine Teil der Züge ist aus den Quellen übernommen, der andere ist sonst durchaus typisch entlehnt; von individuellen Zügen kann man hier eigentlich kaum reden.

Das Resultat Reulings[2] muß also dahin abgeändert werden, daß bei Hans Sachs der Narr überhaupt auffallend zurücktritt. Wortwitz (s. u.) und Narr entsprechen nicht der dichterischen Art des Hans Sachs. Während der Bauer von ihm manchmal der Quelle gegenüber überreich ausgestattet wird, vermissen wir das beim Narren. Auch geraten ihm ja meist die Typen schlechter, für die er kein lebendiges Vorbild vor Augen hat: hätte er noch nach dem Auftreten der Engländer produziert, so wäre vielleicht hierin seine Abneigung gewichen und sein

1) S. 58.
2) S. 8 und 58.

Können gestiegen, was aber in Anbetracht des ganzen Wesens des Dichters immerhin doch etwas fraglich bleibt.

§ 39. *Komik gegenüber den Weibern.* Hans Sachs ist ein Schalk. Das zeigt ganz besonders sein Verhalten gegenüber den Weibern und hauptsächlich gegenüber den alten Weibern. Schon in Nr. 19 sieht man daran, daß er die Weiber auf diese Weise ins Spiel hineinbrachte, wie gern er sie verspottet; er sagt zwar:

„Ob wir im hettn geton zw vil,
Wolt das vnser dorheit zw rechen
Vnd vns all gar trewlich versprechen
Pey alten frumen, erbern frawen,
Der lob pleipt ewig vnferhawen,
Den wirs nit habn gespilt zw laid,
Sunder pey vnsern er vnd aid
Zw frőlikeit vnd gueten muet,
Wie man den iz vor fasnacht thuet.“ (298—306),

aber er ist ein schelmischer Kauz: die Tatsache bleibt eben doch, daß alte Weiber den Teufel verscheucht haben. Das Fabliau und die andere Version, die in naher Verwandtschaft mit Nr. 36 stehen, haben nichts gegen die Weiber im allgemeinen. Hier aber spricht nicht nur Heintz gegen sie (182 gibt er den Rat, keiner solle ein Weib nehmen, was Hans Sachs natürlich nur im Scherze meint), auch die andern (vgl. 23 ff., 60 f., 176 f. usw.) sind gegen die Weiber, das ganze Spiel ist gegen die Weiber gewendet, während in den andern Versionen einzig gezeigt wird, wie dem Jungen das Verlangen nach mehr als einem Weibe ausgetrieben wird. In der Quelle von Nr. 46 liebt der Mann die Frau, sie versöhnen sich daher wieder; im Spiel freilich auch, aber nur, weil der Mann sieht, daß sonst nichts zu machen ist. Hans Sachs qualifiziert die Weiber — scherzhaft — als ein Übel, eine Plage, mit der man eben rechnen müsse, weil sie nun einmal da seien; aber keine Aussicht ist vorhanden, daß man gegen sie aufkommen kann; warum also sich länger verteidigen? Hans Sachs will mit diesem Spiele nicht nur belehren, sondern auch in einem gelungenen Schwanke den Weibern wieder einen Hieb versetzen. Der Mann in Nr. 63 ist, im Gegensatz zur Quelle, „guet“ (185), alle Schuld liegt

auf seiten des Weibes; ja nicht umgekehrt! Auch Nr. 74, 33 ff. mag ein versteckter Hieb gegen die ehrbaren Nürnbergerinnen sein; 101 ff. wünscht jedenfalls das Weib den buhlerischen Verkehr noch mehr, als Pankraz. Auch Nr. 82, 309 ff. ist eine solche Freundlichkeit an die Adresse der Weiber:

> „Wolt sie e lassn plewn für vol.
> Wann sie künens verthinen wol.
> Weich das nit hat vertinet hoch.
> Dieselb vertint es aber noch.“ (309—12);

was im Renner[1] ganz anders lautet! Auch die Quelle zu Nr. 85 bietet nichts speziell gegen die Weiber; die Frau des Xantus ist dort nicht eigentlich ein böses Weib; hier im Spiel aber schaut dieser Typus überall aus den Worten der Frau heraus (vgl. 360 f.); den Höhepunkt dieser humorvollen Wendung aber haben wir im Beschluß: gleich beeilt sich der ernholt, die „erbern zuechtigen frawen“, die dem Schimpfspiel zuschauten, zu bitten, ihnen es nicht „zum Ärgsten anschlagen zu wollen“, daß sie von bösen Weibern sagten, „weil es der text also het geben“ (als ob Hans Sachs aus dem Weib der Quelle, das weder gut noch böse ist, nicht ebensogut ein braves Weib hätte machen können, wie er ein böses Weib, einen Hausdrachen geschaffen hat!); denn die bösen Weiber, die auf diese Weise Herren gewesen seien im Hause, die lebten ja nicht mehr, sie seien wohl vor tausend Jahren schon gestorben; aber — und nun erkenne man wieder den Schalk — sie hätten doch Weiber dahinten gelassen, von ihren Töchtern und Kindern,

> „Mit den wir iczund halten haûs,
> Sint vast ir müeter art durch aus.
> Des ist aller mender pegern,
> Das sie ein wenig gschlechter wern,“ usw. (635—8).

Des Zuckers um die Pille ist also nur eine sehr dünne Schicht und dient nur dazu, das Bittere nachher um so fühlbarer zu machen. Das Weib ist in ganz hervorragendem Maße ein Objekt für unsern Dichter, an dem er seinen Humor auslassen kann. Es ist echter Hans Sachsscher harmloser Humor. Sein Spott ist nie verletzend, so daß auch der, resp. hier die Verlachte mitlachen muß.

---

1) Germ. 37, 229.

§ 40. *Gegen die Pfaffen.* Auch der Pfaff ist bei Hans Sachs durchaus ein komischer Typus; er ist da zur Belustigung. Es ist das eine verbreitete Erscheinung in der Literatur jener Zeit und auch der Zeit vor Hans Sachs. Zwei Hauptursachen mögen bewirkt haben, daß dem Pfaffen diese Rolle zufiel, einmal die allgemeine Lust am Verspotten des Höherstehenden, und dann die Lebensweise und das Verhalten der Pfaffen selber. Nicht oft fand Hans Sachs schon einen lächerlichen Pfaffen in der Quelle vor, das Lächerliche an der Figur ist meist erst sein Werk. Keinen guten Faden läßt er an ihm, und der Untugenden, die er ihm beilegt, gibt's eine Legion. Alles ist gegen ihn, er ist der Spielball aller. Aber antikatholische Tendenz ist mit einer einzigen Ausnahme nirgends wahrzunehmen. Wenn möglich, ist der Pfaff der Schlimmste. In Nr. 24 hat Hans Sachs 89—183 das Spruchgedicht „Die undterdrückte frau warheyt" vom 30. April 1557 [1] benutzt; es läßt sich beobachten, daß er im Spruchgedicht im allgemeinen ausführlicher ist, so besonders bei der Behandlung der Frau Wahrheit durch die Kaufleute, und indem er sie noch speziell zu den Kindern gehen läßt. Bei ihrem Aufenthalte nun bei den Pfaffen hat Hans Sachs im Spiel nicht nur nicht gekürzt, sondern die Situation noch mehr ausgemalt, die Pfaffen heftiger hergenommen:

„Dacht ich, die suchen Gottes ehr,
Nun hats vmb mich kein noth nit mehr,
Sang auch nit jn; baldt sie mein stim
Erhörten, furens auff mit grim" usw. (167—70),

was man vergleichen möge mit der betreffenden Stelle im Spruchgedicht [2]: „Die leut ich auserwelt, / Im chor mich zu ihn stelt. / So bald sie mich ersahen, / Wurdens all auff mich schlahen" usw. Besonders 175 f. hat im Spruchgedicht keine entsprechende Stelle aufzuweisen und es ist interessant, daß Hans Sachs unter den Bauern, Hirten, Kaufleuten, Bürgern, Fürsten usw. keinen so dieser ganz besondern Sorgfalt würdigt, wie gerade die Pfaffen. In diesem Spruchgedicht finden sich übrigens schon die wenigen Punkte, die sich in Pauli 3 nicht, wohl aber

1) Werke III, 311—9.
2) l. c. 316, 27—30.

in Pauli 4 finden: hier haben wir die Frau Wahrheit (natürlich hat Hans Sachs hier den Gauckelmann nicht der Frau Wahrheit vorgezogen), und auch hier sucht sie Herberge[1], so daß wir also keinen Grund vorhanden sehen, mit Stiefel[2] einen Einfluß von Pauli 4 auf die Gestaltung des Spieles anzunehmen. Wenn auch in der auf die von Hans Sachs benutzten folgenden Erzählung ähnliches vorkommt, so nötigt uns das hier noch nicht zur Annahme einer Benutzung, jenes ähnliche Vorkommen erklärt sich durch das bei Pauli befolgte Prinzip der Anordnung der einzelnen Erzählungen.

Wenn uns obiges Beispiel zeigt, wie vor allem der Pfaff zum Bösewicht wird, zeigt uns ein folgendes, wie alles Pfäffische gering ist. Bei Boccaccio kommt der Abt mit einem ganzen Gefolge; in Nr. 27 mit einem Knecht, und der benimmt sich im höchsten Grade feig[3] — denn er ist ein Pfaffenknecht.

Nie wird bei Hans Sachs ein Pfaff gelobt; die Lobsprüche der Quelle auf die Milde usw. der Geistlichen sind alle weggelassen in Nr. 27, im Gegenteil ist hier der Pfaff lächerlich gemacht (vgl. 41, 59, 65, 103, 329).

Ein tadelloser Pfaff ist bei Hans Sachs ein Ding der Unmöglichkeit; in Nr. 41, wo ein solcher zu erwarten und ganz wohl am Platze wäre, geht er auf Täuschung der Bauern aus, um einen Profit zu haben. Auch in Nr. 42, wo der Abt ja als Strafender und Belehrender eine sympathische Figur sein soll, kann Hans Sachs nicht umhin, ihm noch schnell eins anzuhängen: er ist geizig; er fragt die Frau, was dann sein Lohn sein werde; er ist nicht zufrieden mit den Birnen, die der Bauer ihm bringt, hätte lieber andere, bessere gehabt; fährt die zwei Bauern gleich bei ihrer Ankunft an, ob sie ihr „gült" da hätten, und die zwei Bauern sind wohl nur eingeführt, um den Geiz des Abtes ans Tageslicht zu bringen. In der Quelle zu Nr. 83, sowie im Meistergesang vom 14. Dezember 1545[4] und im Schwank vom 3. August 1559[5] ist der Herr des Narren

1) Werke III, 313, 34.
2) Germ. 36, 15.
3) Vgl. § 46.
4) MG 8, Bl. 12—13; vgl. Goetze VII, XII.
5) Goetze, Fab. II Nr. 263.

ein Abt, im Spiel ein Junker. Der Pfaff hätte eine lächerliche Rolle spielen müssen, und da hier Untugenden dem Pfaff nicht gut aufgebürdet werden konnten, es aber Hans Sachs unmöglich, unmotiviert schien, unter solchen Umständen in einem Fastnachtspiel einen Abt den Herrn des Narren sein zu lassen [1], änderte er den Stand, und daß daraus gerade ein Junker wurde, ist wohl Einfluß der folgenden Erzählungen (Pauli Nr. 4—6), wie schon Stiefel [2] vermutet.

Wo er nur kann, hängt er den Pfaffen eins an; Nr. 42, 130 ff. fragt der Abt Herrn Ulrich um Rat, wie sie nun den Bauern ins Fegfeuer bringen könnten, um damit dem Herrn Ulrich Gelegenheit zu geben, zu gestehen, „der Kunst sei er wahrlich zu schlecht"; die Geschicklichkeit des Abtes bei der Täuschung wird so mehr hervorgehoben: der Pfaff versteht sich auf solchen Schwindel. Wie in Nr. 51 der Pfaff 215 f. einen Fremden kommen sieht, will er tun, als ob er bete; er denkt nur an Würste, Geld, usw. (207—16); hilft Eulenspiegel nur der Belohnung wegen (308), was alles die Quelle nicht hat; 330 ff. beschimpft das Weib den Pfaffen, und auch 339 ff. beschimpft ihn der Wirt, bevor die Bauern kommen, wovon in der Quelle nichts angedeutet ist; wohl mit Behagen hat Hans Sachs diese Gelegenheit benutzt, den Pfaffen wieder eins anzuhängen. Der Schottenpfaff sagt Nr. 77, 259 seine Lüge bei seinem „priesterlichen Amt" aus, und 298 f. droht er dem von ihm betrogenen Bauern, er wolle ihn in den Bann tun:

> „So mŭest ich in die erbeis gon.
> Mich dŭncket zwar, mein domine,
> Wie ir kaŭm kŭnt das a. b. c.,
> Vnd wolt mich denoch frettn vnd pannen." (300—3),

meint der Bauer, und es ist nun der Pfaff, der die Prügelei beginnt, und erst dann setzen Klas und Eulenspiegel mit ein; mit sichtlichem Vergnügen ist der verkommene Pfaff geschildert.

Dieser Schelm in Priesterhabit wird nun vom Dichter lächerlich gemacht, wo er nur kann. Wie der Inquisitor in Nr. 53 von Clas behandelt wird, wissen wir bereits. Auch in

---

1) Vgl. § 13.
2) Germ. 36, 59.

Nr. 58 hat Hans Sachs die Gelegenheit nicht vorbeigehen lassen, den Pfaffen noch lächerlicher zu machen. Während in der Quelle nur ein gelungener Streich Eulenspiegels soll erzählt werden, wird hier ein stärkerer Akzent auf das antipfäffische Moment verlegt; in der Quelle prügelt der Pfaff die Kellnerin mit einem Stock durch, hier raufen und schlagen sie einander: 57 ff. macht sich auch die Kellnerin über ihn lustig, ebenso Eulenspiegel gleich bei seiner Ankunft, beständig ist der Pfaff die Zielscheibe seines Spottes, und mit Behaglichkeit wird des Pfaffen Lage am Schluß geschildert. Und so auch noch an andern Orten.

Mit Vorliebe läßt ihn Hans Sachs auch Qualen erleiden auf der Bühne, was dem lächerlichen Narren gut ansteht. Der Edelmann in Nr. 27 behandelt den Abt, wie die Katze die Maus: zuerst fährt er ihn mit Bösewicht an; dann fragt er ihn ganz manierlich, wie er heiße, wo er hinwolle, was ihm fehle, usw., so daß der Abt beruhigt ausführlich antwortet und fest überzeugt ist, er könne nun friedlich weiter wallen, da der Edelmann jetzt wisse, wer er sei:

> „Jetzt komt mein Wagn, ich wil drauff sitzen
> Vnd vollend in das Wildbad fahrn.
> Mein Junckherr, Gott wôll euch bewarn!“ (130—2);

doch schnell der Edelmann: „nein herr, der Heilg heißt nit also!“ und macht nun dem Abt die Hölle recht heiß. Auf alle möglichen Weisen sucht der Abt davonzukommen, aber alles hilft nichts. Vernaczawein von Cornilia kam Hans Sachs wohl zu gut vor für einen gefangenen Pfaffen; darum läßt er ihm 168 Brunnenwasser geben — auch eine Pein. Nr. 37, 207 ff. tut der Schüler zuerst dergleichen, als ob er den Pfaffen dem Bauern verraten wolle, so daß er zu zittern beginnt. Hans Sachs zeigt ja so gern den Pfaffen in Ängsten auf der Bühne.

Der Pfaff ist bei Hans Sachs der Erzbuhler. Selbst in Spielen, wo er gar nicht aktiv auftritt, wie in Nr. 19, 218; Nr. 38, 135; Nr. 62, 408; Nr. 72, 375 wird er von Hans Sachs, im Gegensatz zur Quelle, als Buhler eingeführt. Kläglich-komisch ist, wie er Nr. 37, 62 bereut, so weit nach einer Hure gelaufen zu sein, da er doch zu Hause selbst eine hat; aber

der geile Pfaff ist ja ungeladen gekommen, während in der Quelle die Frau den Pfaffen „heimlich geladen hätt“; um so lächerlicher jetzt seine Lage. Der Domherr Nr. 57, 40 ff. hat zu Hause eine „alte Köchin“, die aber alles regieren will, und ihm nicht mehr behagt; 53 erwartet die Alte nicht, daß er, ein Pfaff, etwas gegen ihren kupplerischen Antrag haben werde; usw.

Der Inquisitor in Nr. 53 nimmt in etwas eine Sonderstellung ein; nicht als ob er nicht auch eine humoristische Figur wäre; aber er ist dies nicht ausschließlich, denn das 53. Spiel ist das einzige mit ausgesprochen antikirchlicher Tendenz, und am Inquisitor gelangt diese zum Ausbruch. Es ist das einzige Fastnachtspiel des Hans Sachs, bei dem wir von einer religiösen Tendenz überhaupt sprechen können. Gewiß hat den Dichter erst der Stoff zu dieser scharfen religiösen Satyre getrieben; man mag verfolgen, wie er selbst immer mehr hingerissen wird, ist doch am Schluß sogar der blöde Simon kriegerisch. Alles Leben konzentriert sich hier um den Inquisitor. Welch prächtige Heuchlerfigur! In einem Monolog (59—61) charakterisiert er sich selbst zeigt, wie er als päpstlicher Inquisitor durch seine Vollmacht, jeden Ketzer zu würgen oder zu verbrennen oder in ein „presaun“ zu schaffen, den gemeinen Mann in große Furcht gesetzt hat:

„Das mir ein weil durch list vnd renck
Sehr viel helkůchel, gab vnd schenck
In meinen beutel hat getragen.“ (59 – 61);

viel schon hat ihm das Amt eingetragen, jetzt aber will die Kuh verseihen, trotzdem er viel heimliche Spione in der Stadt hat. 169 ff. heißt er den Kustos die Kerzen anzünden, die Brüder andächtig singen, damit alles Volk sie für heilig, fromm und geistlich halte und ihnen Alt und Jung zutrage, „damit wir groß feist suppen essen“ (175); man soll auch Suppe vor das Kloster tragen, darin

„Krawt, Erbes vnd rubn vntreinander,
Sie fressen es wol allesander,“ (181 f.);

also zu allem Heucheln kommt noch Hohn und Beschimpfung der Armen. Auch im Gespräch von den Scheinwerken vom

Jahre 1524 kommt solches vor[1], was auch für das antikatholische der Tendenz des Spieles spricht. Darauf der Kustos, der würdige Diener seines würdigen Herrn (hier nicht Kontrastfigur!): solch Essen tue den Bettlern wohl, den Braten aber und die großen Stücke Fisch solle man aufheben und wieder auf den Tisch bringen,

> „Darmit so meindt der gmeine Man,
> Weyl wir den armen solch essen geben,
> Wir thundt so schlecht vnd meßig leben
> Mit suppen, brey vnd Fastn all tag,
> Darmit man vns dest mehr zu trag.“ (192—6);

also wie der Herr, so der Knecht, der hier wohl die Brüderschaft des Klosters zu repräsentieren hat. Das heuchlerische Wesen des Inquisitors tritt neu zutage beim Auftreten des Simon Wirdt. Clas ist mit ihm erschienen, und es folgt nun eine Szene, die wohl in allen Hans Sachsschen Fastnachtspielen in Beziehung auf Wirkung auf das zeitgenössische Publikum ihresgleichen vergebens sucht. Wenn man bedenkt, wie Hans Sachs durch den Monolog, dann durch das Gespräch zwischen Inquisitor und dem geschmeidigen, untertänigen Spion und Zwischenträger Hermann Pich (vgl. 81/2) und durch die darauffolgende Angstszene, in der Simon Wirdt seine grenzenlose Furcht vor dem Inquisitor zeigt, und endlich unmittelbar vor dem Auftreten Simons durch das Nebeneinanderstellen des Inquisitors und seines untertänigen, gehorsamen und respektvollen Kustos, der ihn mit „wirdger Vatter“ (185, 345) anredet, was dann auch Simon tut (209), 213 selbst mit „Herr wirdger vatter“, und nicht zum mindesten durch einen gewissen selbstbewußten, autokratischen Ton der Rede — wenn durch alle diese Mittel Hans Sachs es verstanden hat, diese Szene durch einen scharfen Kontrast dem vorigen gegenüber hervorzuheben; wenn man ferner erwägt, in welch religiös bewegte Zeit dieses Spiel fällt, wobei man sich erinnern mag, daß der Rat von Nürnberg solche Auslassungen und Angriffe gegen die katholische Kirche aus Rücksicht gegen mächtige Nachbarn gar nicht liebte, also diese Angriffe in einem Fastnachtspiel auch noch wegen ihrer Seltenheit

1) Vgl. Fr. Schultheiß, Hans Sachs in seinem Verhältnis zur Reformation S. 16f. und Anm.

und weil nur halbwegs erlaubt, zündeten, so kann man sich diese Wirkung etwa vorstellen. Wenn Clas zuerst mit ermahnender Bitte, dann durch höhnenden Witz und verächtlichen Spott und schließlich durch direkte persönliche Beschimpfung gegen den Inquisitor vorgeht, so hat Hans Sachs wohl gewußt, wo die Grenze war: als vorsichtiger Mann greift er nirgends die katholische Kirche als solche, die katholische Lehre an, wie er infolge seiner großen Bibelfestigkeit und Belesenheit in theologischen Streitschriften wohl hätte tun können; es ist der Inquisitor, an dessen Adresse die Schmähungen gehen, aber sie gelten denen, die der Inquisitor repräsentiert, der katholischen Kirche. Am Anfang spöttelt Clas über den Vorwurf, er sei ein Ketzer, verhöhnt etwa noch den Bann (256), dann aber greift er persönlich an (262 ff., 268 f., 272 ff.). Man kann ja wohl sagen, es sei psychologisch ganz natürlich, daß, je mehr der Streit hitzig, er auch in gleichem Maße mehr persönlich wird, aber um die bei einer solchen Szene durchaus notwendige Steigerung zu schaffen, und dabei zugleich sich nicht gegen die Gebote des Staates zu vergehen, war das eben ein treffliches Mittel, beides zu erreichen, und daß das letztere Moment hier das entscheidende war, zeigt uns das Verhalten des Hans Sachs das ganze Stück hindurch; so griff ja Clas nur die einzelne Person an, aber jeder suchte und fand dahinter mehr. Als echter Spitzbub fühlt der Inquisitor kaum seine Ehre beleidigt, er schimpft eben auch, statt zu zeigen, daß er erhaben sei über solche Angriffe. Und von all dem ist Simon Zeuge. Aber er ist der gleiche Simon geblieben: unmittelbar nach dieser Beschimpfungsszene droht ihm der Inquisitor mit Ertränken im Tiber und andern schönen Sachen, und winselnd duckt sich Simon, bezeichnend genug für ihn, aber nicht weniger bezeichnend für den Inquisitor. Es folgen wieder ruhigere Szenen: es ist die Stille vor dem Sturm. Denn der Hieb, der gegen den Inquisitor geführt wird, kommt so ganz unerwartet und sitzt so gut, daß er um so mehr wirkt. Hier am Schluß tritt denn am deutlichsten die grimme Abneigung des Hans Sachs gegen die katholische Kirche zutage; aber auch hier greift er nicht direkt an. Man beobachte, wie fein er sich hütet, über die ihm gesteckten engen Grenzen hinaus zu gehen; nicht der katholischen Kirche

schleudert Simon seine Vorwürfe ins Gesicht, sondern nur dem Kloster des Inquisitors; ja nicht etwa den Klöstern im allgemeinen. Und dann 417 ff.: bis nahe an den direkten Angriff geht Hans Sachs heran, aber den letzten Schritt tut er vorsichtigerweise nicht. Die Klage des Inquisitors soll sich natürlich auf das Kloster und die Laien, mit denen der Inquisitor in Berührung kommt, beziehen, aber jeder Zuschauer bezog wohl diesen Schwanengesang auf eine größere Allgemeinheit. Denn nur ganz feine Nuancen sind es, die diesem Schluß das spezielle Lokalkolorit verleihen, so feine, dürfen wir wohl annehmen, als sie Hans Sachs malen konnte. Also äußerlich ist dieses Spiel eine humorvolle Düpierung und Verspottung eines einzelnen Pfaffen, in Wirklichkeit aber eine beißende Satyre gegen die katholische Kirche, mit Anspielungen auf große Streitfragen, ein eigentliches Reformationsspiel.

Außer in Nr. 42, wo die Auferstehung des Bauern nicht, wie im Dekameron, aus katholischen Rücksichten als ein Wunderwerk des Abtes ausgepriesen wird, und diesem 53. Spiele hält sich Hans Sachs bei der Auswahl der Stoffe für seine Fastnachtspiele stets fern von allem, was den Katholizismus angeht. Das Thema mag ihn, wie schon bemerkt, in Nr. 53 hingerissen haben.

§ 41. *Erhöhung der Komik.* Gar zahlreich sind nun die Wege, auf denen der Meister schreitet, um das komische Element zu verstärken. Es mögen im folgenden die Hauptpunkte zusammengestellt werden, indem diese in erster Linie es sind, die uns einen klaren Begriff vom Wesen und der Art des Humors unseres Dichters geben. Die Komik des Hans Sachs hat ja nichts gemein mit jener im allgemeinen feineren der Renaissancemenschen, der Humanisten; sie ist mehr derb und einfach. Aber vielleicht nicht weniger weit entfernt ist sie von der Komik des alten Fastnachtspiels; Hans Sachs nimmt eine Mittelstellung zwischen beiden ein. So kann es denn vorkommen, daß wir ausgezeichnete komische Momente vom Dichter unbenutzt gelassen finden; es handelt sich da stets um Novellen des Decameron: so in Nr. 42; manche feine Züge hat sich Hans Sachs hier entgehen lassen: in der Vorlage rät Bruno dem Calandrin, den

Bachen zu verkaufen und mit dem Erlös sich mit ihnen einen fröhlichen Tag zu machen und dann seinem Weibe zu sagen, der Bachen sei ihm gestohlen worden. Dies hat Hans Sachs nicht, und kann daher dann auch das treffliche Zwiegespräch nicht anbringen, worin Bruno dem Calandrin vorwirft, er sage jetzt nur darum, der Bachen sei ihm gestohlen worden, weil er, Bruno, es ihn gestern so gelehrt habe. Auch die komische Aufforderung Brunos, Calandrin solle nur laut schreien, der Bachen sei ihm gestohlen worden, damit jedermann es glaube, hat Hans Sachs nicht verwertet; in der Quelle gibt Bruno dem Calandrin noch einen zweiten Gallen, da vielleicht etwas anderes ihn „undeüen“ mache; hier erhält der Geizige nur einen Ingwer, und auch die ausführliche und treffliche Schilderung, wie Calandrin den Gallen in den Mund nimmt und sich zuerst lange scheut, auszuspeien, ist hier übermäßig gekürzt, und die Strafpredigt Buffelmachos, in der die Vorwürfe in feiner Ordnung aufeinander folgen, ist hier nur kurz und plump wiedergegeben. Und so fast stets, wenn Boccaccio Hans Sachs vorgelegen hat. Für die feine Komik des geistvollen Italieners hat Hans Sachs eben keinen rechten Sinn, seine Komik ist einfacher, wir möchten sagen mehr gut deutsch - bürgerlich.

Ganz anders aber, wenn ihm ein komischer Ton zusagt, wenn er eine komische Stelle in seinem Innersten erfaßt; dann stellt er recht ausführlich dar. Wie breit betont nicht Kargas in Nr. 16, daß er krank sei; und es wird dazu noch hervorgehoben, wie fest überzeugt er davon ist. Breit ausgeführt ist in Nr. 42 der komische Monolog des Bauern, entsprechend der einfachen Stelle der Vorlage: „Der Bauer begehrt zu wissen, wo er wäre.“ Realistisch ausgemalt ist dann auch Nr. 62, 273—89 das Benehmen Eberleins zu Hause. Ähnlich Nr. 72, 209 ff. die Beschreibung des Pelzes. Nr. 85, 272—80, 285—8 will Hans Sachs die Komik erhöhen, indem er komische Reden, eine komische Situation verlängert. Das sind überall echt Hans Sachssche Momente, die er zwar vorgefunden, aber mit Liebe ausgeführt hat. Nicht selten erzeugt Hans Sachs Komik einfach durch die Art der Schilderung eines Gegenstandes durch eine Person, wie u. a. Nr. 83, 100 ff. oder in Nr. 36 die Schilderung der Grete durch Contz Tötsch. Einigemal auch durch reiche

Ausstattung des Hofnarrentypus; so Nr. 83: auf den Befehl des Junkers, herein zu kommen, fragt Jeckle gleich, ob er den Koch solle heißen anrichten, da ihn hungere, und auch die Ermahnung des Junkers, es werde ein Gast kommen, er solle ihn ehrenvoll behandeln, da er ein künstereicher Mann sei, fragt der Narr sogleich, ob er kochen könne,

„Kan er guet faiste sůeppen machen,
Darmit ich fůelt mein hůngring rachen,
Guet schweine praten vnd rotseck,
Oder ist er ain semelpeck,
Kan pachen speckůchen vnd fladen,
So hab ich seiner kůnst gros gnaden;
Oder ist er ain růnder keller
Tregt aůf rein wein vnd můscadeller
Vnd newen wein in grosen flaschen,
Das ich kůnt meinen goder waschen,
Da wolt ich schlemen, fressn vnd sauffen,
Das mir aůgn můesten vberlaůffen.
So wer mir warlich lieber er,
Als wen er der kůnstreichst goltschmid wer.“ (51—64);

und das alles von dem gelehrten Doktor, mit dem der Junker nur von „artlichen künsten“ reden will; dieses beständige Klagen über Hunger ist ein Zug seines Charakters und wirkt infolge seines übermäßigen Hervortretens bestimmend und entscheidend auf sein Handeln und Reden ein, alles mißt er an diesem Maßstabe, so daß dadurch also ein Kontrast zwischen Anschauungsweise dieser Person und normaler, allgemeiner Anschauungsweise eintritt, hier also der Kontrast speziell materialistischer Anschauung und ideeller Anschauung (Befehl zu kochen — ehrenvoller Empfang eines künstenreichen Mannes; guter Koch — gelehrter, künstereicher Mann).

Komische Wirkung legt Hans Sachs ferner in Reden, indem er sie grotesk gestaltet. So verraten die Weiber in Nr. 19 den herrlichsten Humor des Dichters; sie werden immer mehr gereizt, und ihre Reden damit nicht feiner. Und so noch oft.

Dann wieder durch das Groteske des Geschmackes, wie Nr. 62, 7 ff., wo durch die durch Eberlein gegebene Beschreibung der Füße der Wirtin Komik erzeugt wird, indem der Bauer schön findet, was sonst gerade für das Gegenteil gilt.

Und dieser Geschmack verschafft sich auch Geltung, wenn 37 Eberlein dem Ylla für seinen Liebesdienst eine Mistgabel schenken will. Diese zwei Begriffe, Mistgabel — Geschenk für Liebeswerbung, nebeneinandergestellt, mochten auch beim Nürnberger Publikum Heiterkeit erregen. Mit dem grotesken Element wirkt Hans Sachs gar nicht selten, besonders wenn es sich um Bauern handelt.

Andere Male sind die Ausdrücke an sich komisch. Die Segen in Macaronlatein in Nr. 41, Nr. 64 und Nr. 74 sind vor allem hier anzuführen; sie sind Eigentum des Hans Sachs. Ferner die komische Sprache des Bauern in Nr. 42 (153 ff., 162 ff., 179 f., 261); oder Nr. 53, 125 ff. die des Simon Wirdt und ähnliches.

Ein Bild, eine vorgemalte, erzählte Situation wirkt komisch in Nr. 36, 101 f.:

„Sie wůrn beide (ist wol zu muten)
Eytel jung Lŏtschn vnd Tŏtschn außbruten,"

Nr. 42, 269 die Frage des Bauern im Fegefeuer: „So bin ich nur mein arme Seel?", welches Bild schon feiner ist, als gewöhnlich die Komik bei Hans Sachs. Sodann ist auch köstlich, wie Nr. 62, 79 ff. die Wirtin den bäurischen alten Liebhaber Eberlein uns schildert: ein entzückendes Bild. Oder Nr. 28, 119—23.

Die vorgeführte Situation in ihrer Komik zu erhöhen, ist oft das Bemühen des Hans Sachs gewesen, wie er denn überhaupt ein Meister in der Darstellung der Situation ist. In der Quelle zu Nr. 37 flieht der Pfaff unter das Dach; hier in den Ofen. Und neu ist 275 ff.: die Bäuerin und der Schüler machen Bemerkungen über den Pfaffen, die der Bauer in seiner Dummheit ganz anders versteht; nahe daran ist er, etwas zu merken, aber dennoch himmelweit entfernt; immer noch zittert er aus Angst vor dem Teufel-Pfaffen, der gewiß ebenso, und mit mehr Grund, vor dem Bauern zitterte; und in all dies ist natürlich der Zuschauer eingeweiht. In der Quelle zu Nr. 38 schilt der Mann die Frau bei den Geständnissen nicht, hier aber flucht er schon beim ersten Geständnis, wodurch die komische Wirkung der folgenden Eröffnungen der Frau erhöht wird, da der Zuschauer weiß, daß jedes neue Geständnis einen neuen Hagel von Flüchen zur Folge haben wird; das Aufeinanderplatzen

wirkt komisch. In Nr. 42 antwortet der tölpische Bauer auf die Frage des Abtes, wie es seiner Frau gehe,

> „Sie sitzt da heimen, spindt vnd singt
> Frölich, das es im Hauß erklingt;
> Ich weiß gar nit, weß sie sich frewdt;
> Habs doch wol drey mal ghandelt hendt.“ (169—72);

der Zuschauer weiß, was das zu bedeuten hat, der Bauer aber kann sich das, was ihn näher angeht, als er glaubt, nicht erklären. Und auch in Nr. 46 wird durch die bloße Situation Komik erzeugt, indem der Mann in längerm Monologe selbst ausspricht, er glaube, die Frau sei in den Brunnen gefallen, voll Angst in den Brunnen hinab nach ihr ruft, ihr volle Vergebung verspricht und schließlich verzweifelt, daß er nun einen Mord begangen habe (was alles die Quelle nicht bietet), während im gleichen Moment die Frau ihre List ausführt und nun aus dem Hause höhnend den Mann anredet. Durch die Art der Ausführung der Szene 335 ff. wird in Nr. 57 ebenfalls ganz bedeutend die Situationskomik erhöht; wir haben die Frau auf den Finkenstrich gehen sehen; wir wissen, sie ist alles eher als frei von Schuld; ihre Rede 335—53 in dieser Lage muß daher stark komisch wirken; da wird mit viel kräftigern Farben aufgetragen, als etwa in den Gesamtabenteuern; dort heißt es (435—9): „. . . . ir valscher diep! / dar zuo warent ir mir ze liep. / Ich want', (daz ir) des niht pflaegent / daz ir / bi andern wiben laegent: / Was ich iu niht schoen genuok?“; hier ist die Empörung der Frau unvergleichlich größer, sie übersprudelt förmlich vor sittlicher Entrüstung, und der die Komik erhöhenden Wendungen ist kein Ende. Man vergleiche mit obiger Stelle im Spiel 335—53; nachher folgt dann die Rede des Ehemannes, der drauf und dran gewesen war, durch seine Frau zum Hahnrei zu werden: zerknirscht fleht er um Verzeihung. Die Komik liegt hier rein nur in der Situation; freilich ist sie eine durch die Quelle gegebene, aber Hans Sachs hat es verstanden, durch weitere Ausführung, dann durch Verschärfung des Gegensatzes zwischen Fiktion und Wirklichkeit (s. u.) die Situation weiter komisch zu gestalten. Auch die Schlußsituation in Nr. 62 weist bei Hans Sachs neue Momente des Humors auf; auch Agnes und Vlla erweisen sich als nicht sauber und als etwas ganz natür-

liches gestehen sie es gleich zu; zu beachten ist dann auch 359 f. die List mit dem Floh, die von Hans Sachs stammt; auch eine köstliche Situation. Im Decameron braucht Argoliere zu viel Geld und lebt deshalb mit seinem Vater auf gespanntem Fuß; daher will er zu seinem Freund und Gönner, dem Kardinal, nach Ancona; im 81. Spiele aber will Junker Engelhart nach Ancona, seine Braut zu besichtigen und zu heiraten. So wird die Situation bedeutend komischer; denn hier wird durch den Streich des Claeine gegensätzliche Situation geschaffen. Es werden zwei Begriffe, Reise zur Brautschau und zur Hochzeit — ohne Kleider, nebeneinandergestellt, die nicht etwa nur darum komisch wirken, weil wir nicht gewöhnt sind, sie nebeneinander zu sehen, sondern besonders, weil sie sich zueinander so schroff gegensätzlich verhalten und so drastisch kontrastieren, daß eben gerade durch die gegensätzliche Ausschließlichkeit Komik erzeugt wird; und dazu erwartet hier Engelhart noch eine große Mitgift.

„Derhalb kein mue̊ noch fleis ich spar,
Auf das ich wolgerue̊st hin kůmb," (8f.).

Die Situationskomik ist bei Hans Sachs zwar stets einfach, aber nichtsdestoweniger ansprechend und wirkungsvoll. Sie ist vom Dichter in zahllosen Fällen gepflegt worden.

In Nr. 58 hat Hans Sachs extra aus einem alten Fastnachtspiel, einem Arztspiel von Folz[1], Entlehnungen gemacht, um die Komik des Stückes zu vermehren; 159, 161—3, 165, 169—71 stammen dorther; das Komische liegt hier in den Mißverständnissen, einem von Hans Sachs hie und da benutzten Motive; sie entstehen durch wörtliche Auffassung der Reden einer Person, indem zwei Begriffe vereinigt werden, die wir nicht gewohnt sind, beieinander zu sehen, und zwar werden Konkreta fälschlich als Abstrakta betrachtet (159, 161 ff., 165), oder es werden direkt ungewohnte Begriffe nebeneinander gestellt (171 f.).

Dann wirkt Hans Sachs auch mit Zweideutigkeiten, wie Nr. 74, 192 (vgl. 31) usw.

Daß Hans Sachs die Gegensätze kräftig spannt, haben wir oben (§ 22) hervorgehoben; wie er auch beim Schaffen komisch

1) Keller II, S. 1063.

wirkender Momente dieses Motiv nach Gebühr berücksichtigt, kann man schon aus Beispielen einfachster Art ersehen, wie Nr. 83, 99 f.

> „Klains herrlein, got gsegn dir dein drincken!
> Wie hastw so ain schonen zincken," usw.

gegen 177 ff.,

> „Dw gros, grader paůmblanger mon,
> Ich pit, wollest mir zaigen on,
> Wo hast dein klain neslein genumen?" usw.,

wo in der Quelle kein derartiger Gegensatz anzutreffen ist.

Am häufigsten zu finden und am wirksamsten ist nun der erhöhte Gegensatz zwischen Fiktion und Wirklichkeit. Da sprudelt der Humor des Dichters nur so heraus. Das ist ein gut Hans Sachssches Motiv, und wir wollen gleich eine Anzahl Beispiele anführen. Der Kuhdieb in Nr. 25 fordert 137 f., 146 f. den Bauern auf, die Kuh, die er ihm gestohlen hat, ohne daß es der Bauer weiß, sich zu besehen, da der Bauer besser als er sie nach ihrem Werte zu schätzen wisse. Oder anders Nr. 38, 188, wo die Komik darin liegt, daß eine Person ein Geschehnis, das allgemein als bedeutend und schwerwiegend angesehen wird, als unbedeutend und geringfügig hinstellt, also in dem Wörtlein „nur" eigentlich die ganze Wirkung beruht. In Nr. 41 erwirkt Hans Sachs Komik, indem Dol den Segen in Macaronlatein, in welchem ihm doch alles eher als Gutes angewünscht wird, für etwas zu seinem Wohle und in seinem Interesse unternommenes hält, und recht stark dieses sein Empfinden betont. Dann etwa Nr. 42, 169—72 die angeführte Antwort des Bauern. In Nr. 43 sagt der Gatte am Schluß in einer längern Rede, die Frau habe recht gehandelt, und lobt sie; er lobt eine vermeintlich treffliche Handlung, die zu seiner Täuschung unternommen ist, während der Zuschauer hinter die Szene sieht. Nr. 45: nachdem die Frau soeben noch ihre Spannung ausgedrückt hat, „was nur der Halbnarr an werd fangen", und sich gefreut hat, wie er nun heimlich fluchen werde über den vermeintlichen Buhlen, tritt unmittelbar der Eiferer auf und droht furchtbar dem unbekannten Buhlen, diesem Ehrendieb und überlegt sich ganz genau alle Details der Bestrafung: es ist ihm gleich, wenn er auch wegen Pfaffenmord in den Bann kommt: er will dann gleich

vor Tags den Leichnam ins Wasser tragen, usw. Doch dieser vermeintliche bestgehaßte Buhle existiert gar nicht, sondern ist ihm nur vorgeschwatzt zur Bestrafung, und er selbst ist jener Buhle seiner Frau: auch hier hat das Publikum beständig vollen Einblick. Schon vorher hat die Frau ausdrücklich erklärt, daß sie ihre Treue dem Manne halten wolle, sie denkt nicht im mindesten ans Buhlen, und indem nun Hans Sachs den Mann unmittelbar nachher auftreten und gewaltig, voll eifersüchtiger Wut, gegen die buhlerische Frau wettern läßt, wirkt schon dieser Gegensatz erheiternd. Die realistisch ausgeführte Szene 51 ff. in Nr. 46 ist im Decameron (425, 4 ff.) nur angedeutet; hier beruht die Komik nicht etwa nur in der guten Zeichnung des trunkenen Steffano, sondern vielmehr darin, daß eine Person ihre Freude über etwas zu ihrer Täuschung unternommenes ausdrückt, und daß diese Person die andere verhöhnt, verspottet und ihre Überlegenheit über diese prahlend kund tut; diese zweite Person bereitet aber gerade durch das, wodurch sie den Hohn und Spott von der ersten Person erregt, dieser eine Falle, in welche sie auch hineingeraten wird, und in das alles ist natürlich das Publikum wieder eingeweiht. Der Wirt in Nr. 51 unterstützt und befördert etwas, was zu seiner Düpierung inszeniert ist, wenn er 296 den drei Blinden vor Freude noch eine Brente Wein schenkt. Der alte Eberlein berichtet uns Nr. 62, 61 ff., als er gestern Abend im Wirtshaus der Wirtin „ain weng darzw greifen thet“, habe sie ihm einen „patsch“ mit der flachen Hand auf den Rücken gegeben, daß er an die Wand fiel, und sie habe ihm ein Scheit Holz nachgeworfen, „Das ie aus lauter lieb geschach. Das war irer lieb anefang“. Prügel von einer Frau hält also Eberlein für einen Beweis der Liebe, was die Prügel doch ganz gewiß nicht waren; dieser große Gegensatz zwischen Fiktion und Wirklichkeit ist von komischer Wirkung. Indem ferner die Wirtin uns den Eberlein als einen alten häßlichen Narren schildert, wird der Kontrast zum verliebten Benehmen Eberleins erhöht; er merkt den großen Unterschied zwischen Ideal und Wirklichkeit nicht, er glaubt sich in allen Himmeln der Liebe und befindet sich in Wahrheit in einer verspotteten, ungemein lächerlichen Situation. Er läßt sich mit schlechten Witzen aufziehen, glaubt es, wenn Ylla berichtet

(119 ff.), die Wirtin habe unten und oben manchen Seufzer seinetwegen von sich gelassen. Auch 148 ist es ein Gegensatz zwischen Fiktion und Wirklichkeit, wenn Eberlein meint „vnd solt es sein drey krewzer wert"; eine absolute Eigenschaft, die Größe (der Summe), wird rühmend als etwas hingestellt, wovon sie in Wirklichkeit, d. h. nach allgemeiner Anschauung, das Gegenteil ist; ähnlich 409. In Nr. 72 wirkt die Beschwörung der Pelze auf gleiche Weise komisch (251—60); Personen glauben an einen Betrug, in einer Täuschung sehen sie eigenen Vorteil.

Und auch sonst treffen wir einen äußerst lebhaften komischen Kontrast an. Ich erwähne das erste Zusammenprallen des Nachbarn mit der Frau in Nr. 28 (s. u.); dann die Wirkung der Steigerung vor der Katastrophe in Nr. 53; oder Nr. 62, 73 ff., wo Vlla Lapp dergleichen tut, als ob er wirklich der Wirtin die Buhlschaft mit Eberlein Dilldapp anraten wolle; wenn dann Vlla auf die Frage der Wirtin hin, wer dieser Liebhaber sei, antwortet, es sei Eberlein Dilldapp, wird der Reflex bei der Wirtin ein lebhafterer, allerdings nach der komischen Seite hin sein, indem sie nach der ernsten Mitteilung Vllas alles eher als diesen Namen erwartet. Die die verstärkten Reflexe verursachende Begebenheit an sich ist komisch, und die ernste Frage Vllas erhöht den komischen Kontrast; wir sehen nicht ein, warum man mit Mac Mechan (§ 92) annehmen sollte, Vlla habe wirklich zuerst kuppeln wollen, und sei erst dann auf den Spaß gekommen, als die Wirtin nichts davon wissen wollte; das steht nirgends; 107 ff. hätte Vlla gewiß etwas von Enttäuschung gesagt; es gilt eben, was er 92 geäußert hat. Diese komische Kontrastwirkung ist durchaus Hans Sachsisch, und ähnliches durchzieht das ganze Spiel, wie ja auch zwei Gegensätze dem Stücke zugrunde liegen, einmal der übermäßige Optimismus Eberleins, und dann der Kontrast der Begriffe Eberlein Dilldapp — buhlen (vgl. 53, 79 ff., 100, 273 ff., 296 f., 323 ff., usw.). In Nr. 83 rühmt der Junker die Trefflichkeit des Gastes (3—16)[1], er will nur von artlichen Künsten mit ihm reden, und durch die Worte des Knechts (26—33) tritt das zum Narren gegensätz-

1) Vgl. § 22, S. 115 f.

liche Moment noch mehr hervor; durch diesen Gegensatz wird das Benehmen des Narren ganz gewaltig in seiner Komik erhöht; denn die Komik, die hier in dem durch übermäßig naive Auffassung erzeugten Kontrast zur normalen, gewöhnlichen, allgemeinen Auffassung liegt, wird hier dadurch noch stärker wirkend, daß der die Komik erzeugende Kontrast durch Verschärfung jenes Gegensatzes verstärkt wird: durch deutlichere Präzisierung und stärkere Hervorhebung der konventionellen Auffassung und deren Bedeutung in diesem Falle wird die närrisch naive Auffassung in ein schärferes Licht gerückt und so komischer. Diesen Eindruck will Hans Sachs jedenfalls 70 noch durch das technische Mittel der ersten Anrede erhöhen[1], indem dadurch die Freude des Junkers über den ehrenvollen Besuch so recht hervorgehoben wird; auch werden der Gegensatz und damit die durch ihn bewirkten Erscheinungen, in ihrer Wirkung erhöht durch die kunstvolle Abwechslung der beiden Teile des Kontrastes: hier beständig Hochachtung und gelehrte Unterhaltung, dort immer Spott und Geschwätz über die Nase, eines das andere in kurzer Zeit ablösend. Aber auch die andere Seite des diesem ganzen Spiele zugrunde liegenden großen Gegensatzes, das Benehmen des Narren, also seine naive Auffassung, wird in ihrer Wirkung erhöht, mehr von der allgemeinen Auffassung entfernt. So um ein Beispiel anzuführen, heißt es in der Quelle einfach: „vnd sprach zu dem selbigen herren, wie hastu so ein grose naßen, wie kumpt es“; hier aber 99—106:

„Klains herrlein, got gsegn dir dein drincken!
Wie hastw so ain schonen zincken,
Er hat die leng foren hinauff,
Es sessn wol siben hennen drawff.
Ey lieber, nenn dich, wie dw heist,
Ich glaub, der nasen kůng dw seist,
Aus allen grosen nasn erkorn,
Dw hast ie ain schones leschorn“;

also die kurze komische Wendung wird bedeutend verlängert und mit neuen komischen Motiven (komische Vergleiche 104, 106, komische Benennung 100, Ausmalung 101, Ausmalung

1) Vgl. § 63.

einer Situation 102) in ihrer Komik erhöht. Also wo wir nur hinsehen, ein Spannen des komischen Gegensatzes. Nach dem wundert es uns nicht mehr, wenn Hans Sachs auch da und dort den Umschlag der Situation schärfer und so komischer gestaltet. Auch dieses Motiv ist in seinem Wesen durchaus Hans Sachs-isch, wie in dramatischer Hinsicht, so auch in Beziehung auf den Humor. Das Maulheldentum des Pfaffenknechtes in Nr. 27 ist prächtig herausgestrichen; sein plötzliches Verstummen, sowie er vor dem Gegner steht, wirkt dann komisch. Die Quelle zu Nr. 28 erzählt: „Der nachtbauer lieff hinein vil drot / Und wolt den schaden wenden"[1]; aber hier lesen wir: „Der Nachbaur kumbt mit eim schaff mit wasser", usw. (168, 9). Das ist eine ganz entschiedene Stärkung der Komik; denn hier kommt der Nachbar nicht einfach hereingerannt, sondern trägt noch gleich Wasser mit sich, um zu löschen, und wenn er so zu seinem unbeschreiblichen Erstaunen mit ungebrannter Asche empfangen wird, so ist der Umschlag von überwältigender Komik; nicht nur in der bloßen Nebeneinanderstellung der beiden gegensätzlichen Motive, Auffassen der Situation durch den Nachbarn — Auffassen der Situation durch die Frau, liegt hier die Komik, sondern darin, daß diese beiden Auffassungen miteinander in Konflikt geraten. Denn sonst wäre ja hier der Gegensatz eher unfruchtbar. Also der Zusammenstoß wirkt komisch, und indem hier eben der Nachbar gleich mit Wasser erscheint, also der Umschlag der gegensätzlichen Situation verschärft wird, tritt stärkere Komik ein. Die Gevatterin in Nr. 38 führt sehr moralische Reden, so daß dann ihr Geständnis 207 durch das Unerwartete komischer wirkt. Die Frau sagt 195 nach langem Zögern endlich zu, das heiß Eisen zu tragen; doch schnell gesteht sie noch, die jungen Gesellen, mit denen sie unerlaubten Umgang gepflogen, befänden sich nicht in der Zahl der sieben; also gleich eine ganze Kategorie von Menschen, die wir uns nicht in kleiner Zahl denken, führt sie an, und das unerwartete des Geständnisses hat so hohe Wirkung, mußte doch jeder vorher glauben, sie sei mit ihrer Liste fertig. Wie die Gevatterin, überrascht übrigens auch der Mann am Schlusse mit der gleichen

1) Keller S. 1281, 6f.

Wirkung (243 f.) durch seine Eröffnung. In Nr. 46 ist die Überzeugung des Mannes, die Frau sei ertrunken, viel evidenter, als in der Quelle[1], so daß ein kräftigerer Umschlag mit stärkerer Komik eintreten kann. Man beachte ferner das unerwartete Erscheinen des Mannes Nr. 74, 213. Die Bauern in Nr. 75 prahlen großartig, wie sie Neidhart zurichten wollen, wenn er komme, ihnen den Tanz zu stören, womit ein komischer Gegensatz zur folgenden Bestrafung der Bauern erzeugt wird, weil die geglaubte edle Eigenschaft (oder die edle Eigenschaft, von der gewünscht wird, daß sie geglaubt werde), sich als das gemeine Gegenteil erweist. Also einerseits, weil überhaupt das Maulheldentum an sich schon komisch ist und komisch wirkt, andrerseits aber, weil das in jeder dramatischen Darstellung hervorragend Wichtige, das Einwirken eines Geschehnisses auf die vom Dichter präparierte Seele, hier noch eine besonders die Komik erhöhende Wirkung hat. Denn das bestimmte Geschehnis stellt uns hier durch seinen Reflex auf das Innere, das Freche dieser Anmaßung, das völlig Unbegründete und Unberechtigte der Prätensionen, in einen scharfen, unmittelbaren Gegensatz zu den Prätensionen selber. Und indem nun sowohl der eine Teil der Gegenübersetzung verstärkt wird, indem also die Reflexe des Geschehnisses heftiger, leidenschaftlicher, als auch anderseits die Prätensionen kühner, verwegener, frecher dargestellt werden, ist die Komik erhöht worden; besonders das letztere hat Hans Sachs getan: die Anmaßung der Bauern ist gewaltig und vom Dichter breit dargestellt. Auch 372—85 wird durch das nochmalige Auftreten der 3 Bauern, die da meinen, ihr Plan sei schon gelungen, und ihre Freude darüber ausdrücken, die komische Art und Weise, wie der Herzog um seine Hoffnungen gebracht wird, schärfer betont.

Das bisweilen Kecke, Übersprudelnde des Humors des Hans Sachs offenbart sich in gar vielen Änderungen. Wir kennen das kecke Spiel der Täuschung in Nr. 23[2]; 246 sagt Sophia, sie habe dem Nicola das Geld nicht zurückgeben können, da sie ihres Bruders wegen viel zu schaffen gehabt habe; und 250

---

1) Vgl. § 24, S. 209 f.

2) Vgl. § 22, z. B. S. 122 f.

wiederholt Nicola die gleiche Ausrede. Schon im Mund der Sophia wirkt die Unverfrorenheit komisch; die Wiederholung aber zeigt den überschäumenden Humor des Dichters. Nr. 25, 107 f. sagt der Bauer,

„Ich wil gehn meinen gast auffwecken,
Der sich etwan im hew thut strecken;“

und der Kuhdieb ist wohl eben erst zurück vom Diebstahl der Kuh des Bauern; die Ahnungslosigkeit ist hier auf die Spitze getrieben und ist von hoher Komik; solche Fälle finden sich fast auf Schritt und Tritt.

Die gleiche Tendenz liegt auch zugrunde, wenn Hans Sachs eine Figur selbst ihren Untergang befördern läßt. Im Dekameron sagt Bruno, er wolle zum Arzt laufen, aber in Nr. 16 schickt Kargas den Bauern zum Arzt und treibt so die Intrigue gegen sich selbst vorwärts; und der Bauer in Nr. 25 schätzt selber die ihm gestohlene Kuh (145 ff.). Decameron 491, 29 f. spricht Buffelmacho „seitmal im also ist, so sol man suchen vnd besehen ob man in widerfinden möcht“, während Nr. 41, 138 f. Hermann Dol selbst die zwei Bauern bittet, ihm zu helfen, den Bachen wieder zu gewinnen; er selbst beschleunigt die Handlung, durch die er getäuscht werden soll, er ruft hier förmlich eine Verstärkung der Täuschung hervor. In der Quelle zu Nr. 77 ist es nur das erste Mal der Bauer, der den Verbündeten Eulenspiegels anspricht, das zweite Mal tut dies Eulenspiegel selbst; hier aber hält beidemal der Bauer selbst den Vorübergehenden an, ruft seine Täuschung herbei.

Oder wenn sonst eine Person die naheliegende Wahrheit, also auch die eigene Täuschung, nicht erkennt, wie etwa Nr. 37, 268 ff. der Bauer, der findet, der Teufel habe sehr dem Pfaffen geglichen; wenn Nr. 74, 148—52 die Alte tut, als ob ihnen nichts mehr am Herzen liege, als die Sorge um den Kaufmann; und wenn 153 ff. dieser zufrieden sich glücklich preist, daß sein Haus so wohl versorgt sei, seine Schwieger und sein frommes Weib lobt, während unterdessen der Buhle, hinter dem Leintuch durch, aus der Kammer hinaus schleicht, so sind das alles typische Beispiele Hans Sachsischen Humors, welche die Richtung seiner Empfindungsweise angeben.

§ 42. *Änderung der Komik.* Wie wir schon angedeutet haben, ändert Hans Sachs unter Umständen die Komik der Quelle direkt um; wir haben hingewiesen auf die rührende Klage des Kargas in Nr. 16; Decameron 426, 3 f. „schaffe meinen rocken in daz hause tragen den ich dir ze lecze lasse“ lautet Nr. 46, 159 f.:

„O Herr, ich befilch dir mein Seel,
Behůt sie vor ewiger quel!“,

und die Frau wirft zu gleicher Zeit einen Stein in den Brunnen. Eine ganz andere Komik! Sowohl in der Quelle, als auch in Nr. 62 selber muß Calandrin-Eberlein dem Bruno-Ulla eine lebendige Fledermaus für den Zauber bringen, aber in der Quelle (Bocc.-Steinh. 566, 19) steht: „Calandrin palde ginge vnd mit allen seinen künsten pey dreyen nachten vmb lieffe ee er die fledermauß zu wegen pracht“, während hier Eberlein sogleich antwortet: „Der hab ich knug in meinem haus“ (242). Oder Nr. 83, 99 ff., wo Hans Sachs ebenfalls modifiziert hat, indem in der Quelle neben dem hauptsächlich die Person des Jeckle erfüllenden, von ihm geschaffenen Kontrast zwischen seiner eigenen übermäßig naiven Auffassung und der gewöhnlichen normalen die Komik besonders darin liegt, daß die Rede ganz unerwartet und in kurzer Frageform kommt; unerwartet ist sie im Spiel natürlich auch, denn das liegt schon in dieser Naivität, aber an Stelle der Kürze ist Erweiterung und Verstärkung durch neue Motive eingetreten: Hans Sachs liebt keine kurze, schlagende Komik. Diese Beispiele zeigen deutlich, daß besonders die Komik des Decameron es ist, die Hans Sachs ändert, und meist ändert er nach der Einfachheit hin.

§ 43. *Wortwitz.* Bei dieser Art von Komik ist es nicht erstaunlich, wenn wir, etwa die auch sonst in der Literatur des 16. Jahrhunderts gebräuchlichen witzigen Redensarten und Wendungen abgerechnet, den eigentlichen Wortwitz nicht allzuhäufig bei Hans Sachs finden; er liebt ja äußerlichen Effekt nicht allzusehr. Vor allem ist ihm durchaus kein Haschen nach Witz eigen, und wo einer sich findet, ist leicht zu merken, daß er unwillkürlich sich eingestellt hat. Nr. 37 meint der Bauer, er wüßte jetzt nichts, was er lieber sehen wollte, als den Teufel;

da entgegnet 198 der Schüler unvermutet: „Ei, schaw nur dein frauen an." Nr. 53 bemerkt Clas auf die Behauptung des Inquisitors, er wisse eben nicht, was ein Ketzer sei.

„Mein Herr, ich hab es langst gewist;
Einer, der junge Katzen macht,
Den selben ich får einen Ketzer acht." (248—50).

Eine Redensart ist der Scherz des Pfaffen, wenn er Nr. 58, 82—5 fragt, „Ach, mein Ewlenspiegel, semper quies! Wan her des lands im staubing weter? Pist übern walt kumen so speter, Hast darin hörn huesten kain hasen?" Auch Nr. 62, 361—3 klingt etwas an einen bei Hans Sachs bekannten Ausdruck an, „Dw mußt ersterbn im frawen dinst, Vnd soltw dich aufs aller minst / An pschissen winteln zv dot waschen", welche Liebenswürdigkeit die Wirtin zu Eberlein beim Rendezvous spricht. Manchen guten Witz seiner Vorlagen hat Hans Sachs unbeachtet gelassen; der Witz entspricht seiner ganzen Natur, der Art seines Humors, nicht.

Wir wollen hier Halt machen. Denn in weiteren Fragen können wir auf Chr. Semler[1] verweisen, soweit es sich nur um das Fertige, nicht aber um das von den Quellen Unterschiedliche handelt. Für uns ist jedoch in erster Linie von Bedeutung, wie er sich zu den Quellen verhalte. Das von Semler Gesagte gilt auch für die Fastnachtspiele, obschon natürlich die Komik in den Schwänken nicht in allem ganz die gleiche ist, wie dort. Vielleicht noch mehr als in den Schwänken, aber nicht immer und überall hat hier seine Komik einen didaktischen Beigeschmack. Alle Arten seiner Komik, das Derbkomische, der seltenere Wortwitz und die auch nicht häufig anzutreffende Ironie, das Groteske usw. sind mild, haben stets den Stempel Hans Sachsschen Humors aufgedrückt, viel mehr, als z. B. die Novellen des Decameron: also der Humor, diese edelste Gattung der Komik und dieses durchaus Charakteristische der Komik unseres Meisters, ist sein persönliches Eigentum und bestimmt, modifiziert die andern Gattungen, so natürlich in erster Linie das Derbkomische. Sein Humor ist weniger à la Jean Paul oder Wilhelm Raabe, er läßt weit mehr den Humor der Personen

1) „Die Schwänke des Hans Sachs und das Komische." Zs. f. d. deutschen Unterricht 1894, S. 95 ff.

und Sachen selbst wirken. Nur in Nr. 53 wird Hans Sachs, im Gegensatz zur Quelle, satyrisch scharf; und ebenso ist er eigentlich nur in ganz seltenen Fällen boshaft.[1] Charakteristisch für seine Fastnachtspiele ist die Behandlung der einzelnen komischen Figuren, indem er im Durchführen des Komischen konsequenter als in seinen Schwänken ist; dem alten Fastnachtspiel gegenüber mildert er, jedoch ist er reicher an komischen Zügen, als die meisten seiner Quellen.

Aber seiner Komik mangelt das Geistreiche, Feine; dafür hat er kein Verständnis.

Durch das oft Groteske der Schilderung, der Reden, des Geschmacks, durch an sich komische Ausdrücke, Wortverdrehungen, durch komische Bilder und vor allem durch die Darstellung derbkomischer Situationen erhöht er von sich aus die Komik. Auch Mißverständnisse, Zweideutigkeiten und Ähnliches weiß er zu verwerten. Kräftig spannt er den komischen Gegensatz, das Hauptmotiv der Komik, besonders den Gegensatz zwischen Wirklichkeit und Fiktion, und auch sonst den komischen Kontrast. Den Umschlag der Situation, den komischen Anprall spitzt er zu und erhöht so den komischen Gehalt; in vielen Motiven offenbart sich der in den Fastnachtspielen besonders kecke Ton der Komik. Mitunter ändert er ihm nicht zusagende komische Motive direkt um, besonders solche des Decameron. Der Narr tritt selten auf. Natürlich sucht Hans Sachs auch, was schon vor ihm Dichter getan haben, komische Wirkung zu erzeugen, indem er seinen Personen, besonders Bauern und Bäuerinnen, komische Namen gibt.

Das sind Momente, die in ihrer Mehrheit charakteristisch sind für das Fastnachtspiel, sowohl gegenüber den Quellen, als auch den andern poetischen Gattungen des Hans Sachs. Das Dominierende aber, ganz besonders den Quellen gegenüber, bleibt der Humor. Hans Sachs hat also komische Begabung; ist aber vor allem ein humorvoller Dichter.

---

1) Vgl. Nr. 19, 209; Nr. 23, 363 f.; Nr. 32, wo Hans Sachs höchst wahrscheinlich, worauf schon Stiefel, Germ. 37, 209, aufmerksam machte, Ruth I, 20 benutzte: sie sprach: „heißet mich nicht Naemi, sondern Mara; denn der Allmächtige hat mich sehr betrübet;“ auch das Weib im Spiel wurde ja „sehr betrübet“ durch das Dahinfahren ihrer schönen Hoffnungen.

2. Charakteristik der Personen.

Nun zur Charakteristik. Sehen wir nach, welche Wege hier Hans Sachs wandelt, welches hier die Motive sind, die ihm ein Abweichen von den Quellen wünschenswert machen.

§ 44. *Dramatische Ausführung von Andeutungen.* Die dramatische Form erheischt eine Ausführung der Charaktere, während eine epische oder prosaische Quelle sich mit einer kurzen Andeutung, einem Epitheton, usw. begnügen kann. Hans Sachs erfaßte diese echt dramatische Aufgabe im vollen Umfange, wie einige wenige Hinweise lehren sollen. Selbst in Spielen mit so vollkommenen Quellen, wie Nr. 23 eine hat, ist die Darstellung der Charaktere in hohem Maße Hans Sachsens Eigentum. Nr. 26, 1—65 ist die dramatisch charakterisierende Wiedergabe eines einzigen Satzes. Ebenso sind z. B. Bocc.-Steinh. 591, 16 f., 24 f. usw. von Hans Sachs musterhaft ausgeführt; auch 592, 11 ff., 14 ff. (in der Quelle „gedacht" Chino). Die Quelle von Nr. 28 hat ein „gutter einfeltiger man", was hier im Monolog und Dialog breit ausgeführt ist; ferner sehe man, wie köstlich und ungemein lebensvoll charakterisierend Hans Sachs in Nr. 63 etwa den Satz der Quelle „zu einer alten frawen, die manchem geholfen het" 105—44 ausführt. Der Dichter sah wohl ein, daß er da völlig neu zu schaffen hatte.

Doch er geht auch noch andere Wege, wie wir im folgenden bemerken werden.

§ 45. *Umdeutung zur Gewinnung eines neuen Charakterzuges.* Wenn es irgendwie möglich ist, knüpft er an Andeutungen der Quelle an, und, mögen diese noch so leise sein, er weiß sie zu verwerten. Mitunter deutet er Vorhandenes direkt um, zur Gewinnung eines neuen Charakterzuges, wie das, um uns mit einem Beispiel zu begnügen, in Nr. 42 der Fall ist. In der Quelle ist der Abt verliebt in die schöne Frau des Ferrondo und buhlt um sie; dieses Motiv ist im Fastnachtspiel benutzt, um einen ganz neuen charakterisierenden Zug zu schaffen, der am Anfang des Spiels den Abt kennzeichnet: er ist unzufrieden, daß er nicht heiraten darf, daß er des löblichen heiligen Ehestandes entbehren muß.

Solches ließe sich noch einigemale nachweisen; man sieht daraus, wie eng sich Hans Sachs auch in der Charakteristik mit der Quelle verbunden fühlt, wie er aber zugleich eine souveräne Stellung über der Quelle einzunehmen weiß.

§ 46. *Feinheit der Charakteristik.* Zahllose Beispiele ließen sich nun anführen, die uns zeigen, wie Hans Sachs überall der Quelle gegenüber die Charakteristik noch feiner zu gestalten versteht. Wir begnügen uns natürlich, die bezeichnendsten Fälle zu bringen.

Reichlich ausgestattet mit neuen Zügen hat er nicht am wenigsten das „böse Weib“, eine übrigens schon vor Hans Sachs beliebte Figur.[1] Ein Muster bietet uns Nr. 49; in der Quelle sind die Konturen nicht so scharf, wie hier; es heißt dort z. B.: „Da erwüst der man die frawen, vnd truckt sie in ein winckel, vnd hub ir ein büschelin nach dem anderen für die nassen“, usw.; hier aber 220/1: „Der Mann helt ihr die wůrtz fůr vnnd spricht“, 222/3: „Der Mann helt jrs wider für vnd spricht“; der Mann wagt sich also hier gar nicht an die Frau heran. Dabei ist diese ganz ungerechterweise so gesinnt gegen ihren Mann: 218 ff. wirft sie ihm Faulheit vor, nachdem sie 201 ff. sehr ausführlich ihr eigenes Tun und Treiben beschrieben hat; sehr fein ist dann, wenn Hans Sachs sie vor Zauberei sich fürchten läßt. Typisch ist auch das Benehmen der Agnes am Schlusse von Nr. 62: sie schlägt den Vlla Lapp hinaus, was die Quelle nicht hat.

Aber vor allem das raffinierte, listige Weib ist mit liebevoller Sorgfalt vom Dichter geschildert. Einmal die Sophia in Nr. 23; Verschärfungen des Gegensatzes, wie wir hier 84 f. eine haben, finden sich nicht selten: die Gewandtheit einer Figur tritt auf diese Weise mehr zutage. Soeben hat Sophia noch ihre geheimsten Pläne geoffenbart und sich als kalt berechnende habgierige Buhlerin zu erkennen gegeben, da kommt Nicola und sie verstellt sich nun sogleich aufs geschickteste ihm gegenüber; ebenso wie sie später (238) den Nicola unmittelbar vor seinem Auftreten einen „einfeltig Knab“ nennt

---

1) Vgl. auch Hampe, Die Entwickl. des Theaterw. in Nürnberg II, S. 101, 6. (9. Januar 1479).

und dann doch aufs liebreichste empfängt. Auch die Frau in Nr. 37 kann ihre Art nicht verbergen; 137 ff. ist es ihr bei ihrer Ausrede nicht recht wohl; als gewandtes Weib aber, das sich nicht so leicht erwischen läßt (sie hat schon etwas von der Lisabetha in Nr. 43), dreht sie den Spieß um, sie fragt den Mann, wieso er schon so bald aus dem Wald heimkomme. In Nr. 38 unterliegt zwar das Weib, was sie aber nicht hindert, ihre angeborne Listigkeit zu bekunden; 30 ff. sagt sie, durch Weinen und Seufzen wolle sie es schon dazu bringen, daß ihr Mann sich der Probe unterziehe, und 38 9 gelingt es ihr dann auch mit diesem Mittel[1]; sie ist also nicht nur der Typus des ehebrecherischen Weibes, sondern sie weist schon etwas Individuelles auf: nachdem sie hat gestehen müssen, mit sieben Männern unerlaubten Umgang gepflogen zu haben, sucht sie 188 mit echt weiblicher List das Gewitter von sich abzuwenden, indem sie durch den Hinweis auf eine scheinbar kleine Zahl, in der sich der gleiche Fall wiederholt hat, seine Gedanken von der Bedeutung des Falles abzulenken sucht. In Nr. 43 tritt durch die Furcht Leonettas und der Magd, die von Hans Sachs breit geschildert ist, während die Quelle gar nichts davon weiß, die Kühnheit und Verwegenheit der Frau stark hervor; und dann 281—7: die Frau, die soeben noch in Gefahr gestanden, von ihrem Manne als zweifache Ehebrecherin ertappt zu werden, läßt sich nicht aus der Fassung bringen, sie bleibt auf der Höhe, sie weiß auch diese Situation zu ihren Gunsten zu wenden: sie ersucht ihren Gatten, den Leonetta auf den Abend einzuladen. Das Weib in Nr. 46 sperrt an der Tür mit Schlüsseln, da sie die Türe verschlossen findet; dieser Zug ist viel charakteristischer für ein raffiniertes Weib, als die Version in der Quelle, wo die Frau „alle ire sterke anleget die türe auf ze stoßen"; auch 105—8 zeichnet sie gut: das Mittel wäre ihr gelungen, wenn der Mann wirklich betrunken gewesen wäre, wie sie glaubte; auch die Frage des Mannes nach dem Licht (128—31) scheint nur da zu sein, um der Frau Gelegenheit zu geben, ihre Gewandtheit durch eine treffende Antwort noch besser zu zeigen. Sie ist nie verlegen; nachher ist 253—5

---

1) Vgl. § 37, S. 255.

Anthoni im Begriff, auf seiten des Schwagers zu treten; er scheint seine Schwester zu kennen; aber das Weib weiß ihn umzustimmen; wenn ihre Position daher durch die zögernde Stellungnahme des Bruders hier noch schwieriger ist, als in der Quelle, so ist ihr Sieg nachher um so größer, weil dann zu dessen Erkämpfung mehr Gewandtheit gehört. Auch das Weib in Nr. 49 ist nicht nur böse, sondern auch verschmitzt und listig, wie wir aus 44—51 ersehen: nach außen ist sie lammfromm. Die Frau in Nr. 63 versteht, wie kaum eine, stets den Spieß umzudrehen, so daß sie scheinbar recht hat. Es ist hier unmöglich, auch nur einigermaßen vollständig all diese von Hans Sachs neu angebrachten Züge in den Hauptbeispielen anzuführen.

Auch der Typus der Buhlerin ist mit reichen Zügen ausgestattet und ewig variiert. Die Sophia des 23. Spieles hat gegenwärtig drei Buhlen (58); 63 ff. sieht sie nicht auf schöne Gestalt des Buhlen, sondern sie will nur Geld verdienen; sie erinnert uns unwillkürlich an ihre Schwester in der berühmten XIII. Satire Regniers; wenn sie 238 den Nicola einen „einfeltig Knab“ nennt (vgl. 206 „Narr“), so will Hans Sachs damit, wie wir schon berührt, kaum den Charakter des Nicola zeichnen, wie Mac Mechan § 21 meint, sondern die Routine der Sophia soll hervorgehoben werden; sie fühlt sich weit überlegen; die Magd spricht dann 121, 134 usw. nur das Urteil der Frau nach, das sie wohl schon oft gehört hat. Die Frau in Nr. 43 rühmt ihre Geschicklichkeit im Buhlen (23), die sie in vielen Fällen bewährt habe.

Eine weitere Lieblingsfigur des Dichters ist der Geizhals. Wie Kargas Nr. 16, 44 f. kommt, fragt er gleich, auf wen die drei „lawren“, was für einen „engen“ Rat sie halten; denn er ist mißtrauisch. 49 f. hütet er sich wohl, etwas zuzusagen, bevor er weiß, um was es sich handelt; da die Bauern ihn bitten, ihnen etwas zu zahlen, wirft er ihnen Schlemmerei vor, sie säßen zu viel im Wirtshaus und seien schlechte „Kindsveter“, dreht also den Spieß um; 117 spricht Vrban zu ihm: „einen guten m o r g e n geb dir Gott dar“; Kargas antwortet: „Danck dir Gott geb dir ein gut j a r“; denn hier ist er freigebig, wo es nicht seinen Sack angeht. Boccaccio hat diesen charakteristischen

Zug freilich auch schon; aber es ist bezeichnend, daß ihn Hans Sachs unverwischt übernommen hat. Kargas kann nicht recht begreifen, daß ihm nicht wohl sein solle, hat er doch „nächten nichsen zecht“; damit wird dem Kargas ein Zug beigegeben, der ihm individuelles Leben verleiht und ihn darum interessanter macht und vorzüglich charakterisiert. Im 77. Schwank[1] meint er, er sei wahrscheinlich darum krank und sehe so schlecht aus, weil er gestern nacht gezecht habe, welche Version der des Spieles nachsteht. In Nr. 32 beachte man die Klagen des Geizigen beim ersten Auftreten (21 ff.): alles geht nicht, wie er will; weil er keinen findet, der ihm neun Prozent geben will, glaubt er sich nicht mehr ernähren zu können. Dieses ewige Klagen über Schlechtergehen charakterisiert fein den Geizhals; er heißt seine Frau, das Hausgesinde noch schmäler zu halten, da er jetzt viel zu „bauen“ habe, nämlich — „Die Fenster flicken, die stuben verstreichen, / Den offen bessern, vnd dergleichen“ (53 f.): welche Bauten! Aber Kleinigkeiten, wenn sie aus seinem Sack bezahlt werden sollen, erscheinen dem Geizhals gewaltig; er kann sich „von herzen gremen, / Das (ihm) der stalbub vor acht tagen / Ein — altes wams hat entragen“; auch darum ein feiner Zug, weil er sich überall bestohlen sieht; so beklagt er sich auch 354 f., 347 ff. darüber; seine Frau 63 ff. In Nr. 43 wird der Geiz des Hermann Dol ebenfalls stark hervorgehoben: jetzt erst will er sich „betragen“ und — den Schweinen Knocken abnagen“; er ist aber mit dem Metzger gar nicht zufrieden, er hat die Würste zu lang gemacht, „zwo hetn sich wol zu dreien gschickt“, auch hat er den „Sewsack“ zu voll gespickt, die Hälfte Speck hätte es auch getan; er sollte einige Würste den Nachbarn verehren, aber er will tun, „samb versthe“ er's nicht, so hat er dann alle die Würste, die sie ihm geschenkt haben, zu Gewinn; er will seine Würste allein essen; 108 kann er es nicht ertragen, daß Cuntz Drol ihn um Würste bittet, der Geizige liebt solch ein Gespräch nicht, es ist ihm höchst unbehaglich dabei; darum bricht er gleich ab und fordert den Nachbarn auf, mit ihm hinauszukommen, er wolle ihm jetzt die verlangten Geräte geben. Also

1) Goetze, Fab. I, Nr. 77.

schon die Anwesenheit des Nachbarn in der Nähe der Würste ist ihm unerträglich; ganz anders findet sich dieser letztere Zug in der Quelle, humanistisch feiner, aber für die mehr kernige Charakteristik des Hans Sachs zu fein: Calandrin lädt die zwei Genossen zu sich ein, damit diese mit ihm sich freuen am Anblick des schönen Bachens (Bocc.-Steinh. 489, 32 ff.); diese Änderung ist typisch.

Auch der Bauer darf sich nicht über Vernachlässigung von seiten unseres Dichters beklagen. Nr. 24, 1 ff. ist er als Tölpel in realistischer Pracht gezeichnet; und interessant ist, zu beobachten, wie Hans Sachs auch die Sprache modifiziert hat bei diesen Bauersleuten (11, 12 hest, 14 alta, 15 sackpfeuffen, neben 11 ei; 1 erbern, neben 19 a, usw.). Bei Nr. 36 ist es nicht wahrscheinlich, daß Hans Sachs erst die Personen zu Bauern gemacht, während das Fabliau bei Barbazan[1] von einem „Damoisiaux de moult haut pris" redet; denn auch Imbert spricht in seinem hübschen Gedichtchen[2 3] von einem „simple et naif villageois". Da uns die Quelle Imberts nicht bekannt ist, läßt sich allerdings auch die Frage, ob etwa erst er die Änderung vorgenommen, nicht beantworten; aber es lag auch gar nahe, der Geschichte mit dem Wolf wegen, das Ganze unter die Bauern zu verlegen, so daß dies schon alte Fassungen mögen gehabt haben. Wie dem nun auch sei, so stammt gewiß noch genug von Hans Sachs: welch prächtige, lebenstrotzende und daher auch dramatische Bewegung verursachende Figur ist nicht dieser Bauernlümmel Heintz Lötsch, der Jung; gleich seine erste Rede patschig dreinfahrend, aber auch von einem festen Willen zeugend: der Vater hat ihn ermahnt, sich nun eine Frau zu nehmen und Hochzeit zu machen, da doch gerade Fastnacht sei, und hat ihm Gredn, Contz Tötschens Tochter, empfohlen: Heintz antwortet:

„Ja, Vatter! ich wil geren han
Die Gredn vnd auch die Christn darzu,
Deß Baders Tochter; die all zwu
Wil ich beyde zu Weibern habn". (14—17).

1) Barbazan III, 148, 4.

2) Legrand d'Aussy, Fabliaux, contes, usw. III[3], 337 f.

3) Imbert, Historiettes ou Nouvelles en vers, S. 35.

Vor bösen Weibern hat er keine Angst.

> „Wann ich bin Heintzlein frischer Knecht,
> Spring vber all Misthauffen schlecht,
> Allmal der frewdigst an dem Tantz.“ (47—9).

Hans Sachs versteht es ausgezeichnet — wir werden später genauer hierauf eingehen — sich in das Milieu der Bauern zu versetzen, er ahmt ihre Sprache, ihre Denkungsart und Anschauungsweise lebenswahr charakterisierend nach: man vergleiche obige Misthaufenphantasie Heintz Lötschens, dann bei der Ventilierung der Aussteuerfrage die realistischen Bauerngespräche: Heintz glaubt, auch zwei Weiber ernähren zu können: denn wenn er zwei nehme, erhalte er auch zu jeder eine Kuh, von der er Käs und Milch bekomme (62 ff.); sein Vater gebe ihm sein „Merrhen grab“; und 98 wiederum der Misthaufen. Contz Tötsch will seiner Tochter Gredn geben die

> . . . . .schwartzen Ku,
> Stoss ir die scheckten Gaiß darzu,
> Die alt Brutganß vnd zwo leghennen,
> Die besten, so ich hab am Tennen“, usw. (115—8);

Hermann Lötsch, seinem Sohne, das hinkende Pferd usw. (vgl. 124—30); bei Barbazan heißt es von dem Wolfe nur: „Qui grant domage lor fesoit“ (III, 125, 112), in dem Gedichte von Imbert[1] ist allgemein die Rede von „maint ravage“, hier aber hat der Wolf dem Contz Tötsch „ein kuh“ zerrissen (158), er hat viel Schaden angerichtet an Gänsen, Schweinen, Kühen und Schafen, wie Contz weiter zu berichten weiß. Auch der Bauer, der seine Hosen mit Stroh zubindet (200) ist beliebt bei Hans Sachs (vgl. Nr. 62, 157). Ebenso der Bauer, der sein Geld vor seiner Frau im Garten vergraben hat, wie in Nr. 41, 178 ff. Den sackgroben Bauern haben wir am schönsten in Nr. 42. Nr. 62 will Eberlein dem Vlla für den Liebesdienst eine Mistgabel schenken, nachdem er sich schon 6—12 bei der Beschreibung der Wirtin durch seinen groben Geschmack selbst als Bauer charakterisiert hat. Wenn Hans Sachs in Nr. 75 (62—121, bes. 99 ff.) roh die merdrüm-Geschichte auf die Bühne bringt,

1) Imbert l. c.; Legrand l. c.

so möchte er wohl damit auch die Bauern charakterisieren. Nr. 77 will der Bauer neue Hosen, daß er „Nit her ge ainer saw geleich“ (38), und trefflich ist 269—80 der unterwürfig zähe Bauer gezeichnet: er müsse es dem Pfaffen glauben, weil er ein geweihter Priester sei, aber dennoch seien ihre Worte „erstuncken und erlogen“, und alle drei hätten ihn betrogen.

Und die Bäuerinnen stehen ihren Männern in keiner Hinsicht nach. Das Weib in ihr bewährt sich, wenn in Nr. 24 die Bäuerin ganz besonders, viel mehr als der Bauer, in die Frau Wahrheit dringt, ihren Namen zu nennen; es ist wohl mehr Neugierde, als Mitgefühl. Auch die Bäuerin in Nr. 42 hat manchen neuen Zug erhalten. Durch die bäurisch - grobe Art sodann, wie die Nachbarin, und später die Gevatterin, in Nr. 72 ihre Pelze beschreiben, werden diese Figuren ausgezeichnet charakterisiert; und echt Hans Sachsisch ist auch der Schluß: während in der Quelle die Weiber immer glauben, Eulenspiegel werde noch kommen und ihnen die Pelze waschen, jagen hier die drei einander mit den Pelzen hinaus, wobei die Ursache die gleiche ist, wie in Nr. 62.

Auch den Gauner hat Hans Sachs mit Freude herausgeputzt. Der Kuhdieb in Nr. 25 antwortet 52 ff. auf die Frage des Bauern, was er in der Stadt tun wolle, er habe dort viele Schuldner und da wolle er das Geld eintreiben; 145 ff. ist seine Unverschämtheit noch größer; er sagt zum Bauern, er solle den Wert der Kuh schätzen (also genau betrachten!). Nr. 77 berichtet Klas 104 ff., auch sein Vater und sein Bruder seien am Galgen gestorben; er ist also ein echter Spitzbub; 162 ff. verkündet er, er wolle aus dem Stück Tuch, das auf ihn entfalle, eine Halskappe machen, worin er sich verbergen könne, damit ihn nicht jedermann erkenne. Boccaccio 559, 15 hat „in ein tafern“; ebenso der Meistergesang[1] von 14. Juli 1545 und der Schwank[2] vom 19. April 1559; hier aber 155 f. „in ein dafern, / Die nennet man zumb finstern stern“; Clas kennt also auch in dieser fremden Stadt eine bestimmte „Dafern“, und zwar eine solche,

> „Da man almal spiczpueben find,
> Vnd der gleichen los gesind.“ (157).

1) Goetze-Drescher, Fab. Nr. 215.

1) Goetze, Fab. II Nr. 246.

In der Quelle schwört Forteringo, sich zu bessern, hier aber lügt Clas, er sei „frumb“ geworden (obwohl er soeben noch im Monolog gestanden hat, das Spiel sei ihm die höchste Freude), und als abgefeimter Schurke fügt er gleich noch scheinehrlich hinzu, warum: weil er „nechten“ großen Schaden erlitten habe; und auch, wenn 207 ff. der Junker errät, daß Clas beim Spiel sitze, hat Hans Sachs die Vorlage verbessert: denn dort erfährt es der Junker durch „einen“.

Auch beim fahrenden Schüler wollen wir einen sprechenden neuen Zug des Dichters anführen. In der Quelle zu Nr. 37 finden wir nichts von einer Belohnung: hier aber weiß sich dieser überall eine solche einzuheimsen (vgl. 217 ff., 296, 305).

Über den Pfaffen haben wir im vorigen Kapitel schon gehandelt, da er eben meist eine komische Figur ist; hier nur weniges. Wie er in Nr. 51 einen Fremden zu sich kommen sieht, will er tun, „sam ich mein horas bet, / Ob er ein presentz bringen thet“ (215 f.). Auch 259—64 ist typisch für den materialistisch gesinnten Pfaffen,

> „Ich mag gleych heudt nit mer studirn.
> Vergebens mir schwinden mein Hirn.
> Weyl die Pawrn nimr gen opffer gohn,
> Wil ich jn schlechte Predig thon,
> Das man des sprichworts nit vergeß:
> Kupffer gelt, kupffer Seelmeß.“ (259—64);

die Teufelsbeschwörung tut er nur der Belohnung wegen (308); 239 ff. kann er es dem Wirte nicht verzeihen, daß er Wasser ins Bier gießt und ihm zweimal ein Kandel aufschreibt; es ist ihm gleich, wenn ihn die Wirtin beschimpft, er schimpft eben einfach auch (vgl. den Inquisitor in Nr. 53), denn dergleichen scheint er gewohnt zu sein. Der Domherr in Nr. 57 hat zu Hause eine alte Köchin, die alles regieren will, und daher schaut er sich nach jungen Weibern um; usw.

Die Kupplerin sodann tritt uns im nämlichen 57. Spiel entgegen. Mit ihrer Motivierung 153—63, warum sie sich gerade an diese Frau heranmache, charakterisiert sie sich vorzüglich: wenn sie auch zum erstenmal kuppelt, so zeigt sie doch, daß sie ihre Sache versteht: 241—8, da der Domherr versagt, weiß sie sich schnell zu helfen. In Nr. 57, 182 f. erkennen

wir die frühere Dirne; weil sie selbst in der „Blütezeit ihres Lebens“ hauptsächlich darauf gesehen hatte, ob das Geschäft Geld eintrage oder nicht, glaubt sie nun, auch die Frau wolle nur des Geldes wegen buhlen. Am Schluß dann hat Hans Sachs ganz richtig die Version übernommen, in der die Kupplerin gleich auf und davongeht, sowie sie den Sachverhalt merkt, und nicht wartet, bis sie Prügel bekommt; denn sie hat eine feine Nase. Die Kupplerin in Nr. 61 verspricht Felix, ihm zu helfen, aber verlangt gleich Belohnung; bei Äsop lautet eine Stelle: „Die wyl sie aber also von mangerlay dingen mit ainander redt“, usw.; doch hier bettelt die Vettel um Geld, womit dann trefflich das Gespräch auf das Hündlein übergeleitet wird: sie bittet um eine Gabe für eine arme Kindbetterin und weiß auch sonst noch auf feine Weise von der Frau Geld zu bekommen; das führt sie nun zu der Bemerkung, wie diese Gabe ihr „so eben“ komme, da sie und ihr Hündlein den ganzen Tag noch nichts gegessen hätten, und damit wird die Frau auf das Hündlein aufmerksam gemacht und fragt, warum es weine, welche Frage die Kupplerin bezweckt hat; also die Alte weiß es einzurichten, daß die Frau selbst das gewünschte Thema anschlägt, sie sieht nicht so von ungefähr das Hündlein, wie in der Quelle; die Alte ist also hier listiger gezeichnet (vgl. auch ihre Schlußrede). Durch die Gegensätzlichkeit der Situationen vor und nach der Katastrophe bei der Paulina wird die Geschicklichkeit der Alten noch mehr hervorgehoben (ein sehr häufiges Motiv bei Hans Sachs zur Betonung einer Gewandtheit); besonders durch die Einleitung wird das Vorher und Nachher der Lage, in der sich die Person, die als Darstellungsobjekt der List und der Gewandtheit der Kupplerin dient, in seiner Gegensätzlichkeit noch schärfer beleuchtet, das Resultat, das die Alte erreicht, in seiner ganzen Größe augenscheinlich gemacht. Auch Nr. 63, 105—44 lernen wir kennen, was Hans Sachs unter einer solchen „alt Unhold“ sich vorstellt; in ihrem Monologe erzählt sie, sie sei früher Hure gewesen; dann, als sie

> . . . . „wart alt vnd vngeschaffen,
> Murret vnd ghrunczelt gleich eim affen,
> Det ich mit cuplerey mich nern
> Vnd het darzw fail prenten wein.“ (109—13);

sie verkauft Wundsegen und dergleichen und weiß auf die mannigfaltigste Weise die Leute zum Narren zu halten und sich so zu ernähren. Auch die Alte in Nr. 74 hat in ihrer Jugend einen Buhlen gehabt (57 ff.), darum versteht sie die Kuppelgeschäfte so gut; sie war so bewandert im Buhlen, daß ihr Mann, wenn er auch gesehen hätte, daß sie ihre Ehe breche, es dennoch nicht geglaubt hätte. Durch die Furcht des Pankraz (196 ff.) tritt, wie vorhin (161—75) durch die Furchtsamkeit des jungen Weibes, die große Gewandtheit der Alten so recht zutage; sie ist überhaupt von Hans Sachs zu einer Prachtfigur ausgestaltet worden. Gleich am Anfang werden wir berichtet, daß sie ein ungemein gewandtes, listiges Weib sei (14 ff., 56 ff., 127 f.); 136 ff. zeigt sie eine geradezu verblüffende Geistesgegenwart und kecke Listigkeit. Ein minderer Dichter hätte nun in gleichem Maße, wie er die Gewandtheit der jungen Frau zunehmen läßt, die Mutter zurücktreten lassen. Ganz anders Hans Sachs; bei ihm ist so wie so die Figur des alten Weibes der Inbegriff aller teuflischen Tücke, und wenn er nun noch eine ganz speziell geriebene und ruchlose Vettel, eine solche kupplerische Schwieger, darstellen will, so muß diese notwendigerweise einen derartigen Grad von diabolischer Gesinnung und Ruchlosigkeit erlangt haben, daß ein Zunehmen dieser Eigenschaften ein Ding der Unmöglichkeit wäre, aber auch diese Fähigkeiten bei der Alten abnehmen zu lassen, kommt Hans Sachs nicht im geringsten in den Sinn; denn damit würde das alte Weib ja um einen Grad menschenähnlicher! Und würde Hans Sachs die Aktivität der Alten mehr und mehr zurücktreten lassen, so wäre damit einer guten Charakteristik gewiß nicht gedient. Denn abgesehen davon, daß das alte Weib, entsprechend der ihm von Hans Sachs übertragenen Rolle als Lehrmeisterin ihrer Tochter, diese in den Listen und Ränken geheimen Buhlens unterrichten muß — und als guter Dramatiker weiß Hans Sachs, daß sie das nicht nur mit Worten, sondern auch durch Handlung tun muß —, wäre es überhaupt unwahrscheinlich, daß eine so ausnehmend geschickte Ränkeschmiedin, die durch eine längere eigene Praxis im geheimen Buhlen zu einer ausgedehnten Erfahrung und in den Besitz gar mancher Kniffe und Mittel, den Mann zu hintergehen, gekommen ist, nun mit der Rolle als Augenzeugin und

bloße Gehilfin zufrieden wäre, daß ihr nicht dennoch oft ein Rat oder Plan entschlüpfte. Bis zum letzten Augenblick haben wir neben der frisch erworbenen Fertigkeit des jungen Weibes die langbewährte und unerreichbare Listigkeit der Mutter vor Augen. Diesem Bestreben, die immer gleiche Superiorität der Alten unverkümmert zu lassen, entspringen manche Änderungen des Hans Sachs; so heißt 213 ff. die Alte den Pankraz sich sogleich zu verstecken (in der Quelle dieses Teiles kommt sie gar nicht vor), aber wohlverstanden, nicht etwa wieder an den gleichen Ort, wie das erste Mal. Denn die Schlafkammer der Frau hat sich als schlechtes Versteck erwiesen; ohne lange Explikationen befiehlt sie ihm einfach, sich in der Küche hinter das Holz zu verkriechen; 307 ff. heißt sie ihn, zum Laden hinaus in den Garten zu springen, und auch bei der Streitszene am Schluß unterstützt sie mit der alten Unverfrorenheit und List (vgl. 314 ff., 340 ff. und besonders 352 ff., dann 368 ff., 379 ff. usw.) ihre Tochter, obschon hier natürlich das hauptsächliche Handeln der letztern zukommt. 1—32 sind wir unterrichtet worden, daß der Kaufmann absolut an die Treue seines Weibes glaube; wenn Hans Sachs das gleich von Anfang an festnagelt und uns diese ganze Abschiedsszene vor Augen führt, so will er hier selbstverständlich nicht, wie in manchen andern Spielen, ein Vorher im Gegensatz zu einem Nachher betonen, sondern vielmehr die völlige Gleichheit der Situation vor und nach dem Konflikt, da hier die Handlung in dem Bestreben der Hauptspieler, den status quo, nämlich den Glauben des Mannes an die Treue der Frau, aufrecht zu erhalten, besteht.[1] Anfangs- und Endsituation werden so eben deutlich in ihrer Gleichheit markiert. Aber um die gleiche Situation am Schlusse zu erhalten, wie er sie am Anfang dargestellt hatte, mußte Hans Sachs den Bericht im Renner etwas ändern, das Resultat in seiner Wirkung etwas erhöhen.[2] Zwei dieser hauptsächlichsten notwendigen Änderungen glaubt nun Stiefel[3] als einen Beweis der Benutzung von Gasts Sermones Convivales ansehen zu müssen. Mir ist

1) Vgl. § 23, S. 203 ff.

2) Vgl. § 24, S. 210.

3) Germ. 37, 228.

keine deutsche Übersetzung Gasts bekannt. Genügende Lateinkenntnis traue ich Hans Sachs, besonders in diesem Alter, nicht zu.[1] Auch die drei von Stiefel erwähnten Punkte, in denen Hans Sachs mit Gast übereinstimme, und die im Renner fehlen, nötigen uns nicht im geringsten zur Annahme, Hans Sachs habe lateinische Bücher lesen können, da sie sich ohne Gast sehr gut erklären lassen. Was verwehrt uns denn die Annahme, Hans Sachs habe den „Jüngling“ aus der 14. Novelle des Petrus Alphonsus in das ganze Spiel übernommen? Der Renner hat „einen andern man“, Petrus Alphonsus 16 den Petrus, „gesell“ des Poggio; schließt denn eine dieser Bezeichnungen das Jünglingsalter aus? Gewiß nicht. Hans Sachs präzisiert also, wenn er Petrus Alphonsus 14 folgt, und das zur bessern Motivierung,

---

1) Etwas absolut Sicheres hat die Forschung in diesem Punkte noch nicht erwiesen. Die Ältern haben trotz geringerer Sachkenntnis nach meiner Ansicht richtiger geurteilt und genauer abgewogen, als manche Neuere: Gottsched, Nötiger Vorrat I, 61; M. S. Ranisch, Histor.-krit. Lebensbeschreibung Hanns Sachsens, S. 133 f.; Chr. C. Nopitsch in Will's Nürnbergischem Gelehrten-Lexikon, VIII, S. 56; Goedeke, Every Man, S. 74, usw. lehnen eine genügende Lateinkenntnis des Hans Sachs bestimmt ab; andere dann, wie A. Hagen, Germania, X, 64; Jul. Tittmann, Dichtungen von Hans Sachs, 3. Teil, Einl. S. 35; Herm. Grimm, Essays, S. 133; Ch. Schweitzer, Étude sur la Vie et les OEuvres de Hans Sachs, S. 303; auch Jul. Sahr, Zu Hans Sachs, II, Zeitschr. f. d. deutschen Unterricht, IX (1895), S. 691, u. a. neigen zum Gegenteil. Mit Recht bemerkt W. Abele, Die antiken Quellen des Hans Sachs, S. 73, daß die Frage der eigenen Übersetzung aus lateinischen Quellen, so viel feststehe, überhaupt bloß für die ersten Jahre gestellt werden könne, nicht mehr aber für Zeiten, wo geradezu Überfluß an Übersetzungen herrschte (als Hans Sachs obiges 74. Spiel schrieb, war er schon über 60 Jahre alt); er lehnt eine Verbindung etwa mit W. Pirkheimer nicht ganz ab; eher weist den Verkehr mit Gelehrten von der Hand Edm. Goetze, Hans Sachs, S. 42 f., Bayr. Bibliothek Nr. 19, Bamberg 1890; während A. L. St.(iefel) (in seiner Besprechung des Buches Genées), Die Hans Sachs-Literatur zur 400jährigen Jubelfeier, in: Mitteilungen des Vereins f. Gesch. d. Stadt Nürnberg, XI (1895), S. 248 ff., von nachweisbarem humanistischem Einfluß spricht, sich jedoch mit Andeutungen begnügt; beachtenswert ist dann auch A. Banzer, Die Farce Patelin und ihre Nachahmungen, Ztschr. f. franz. Sprache und Litt. X, S. 96 ff. und Anm. 1; vgl. ferner C. Drescher, Hans Sachs und Boccaccio I, Zs. f. vgl. LG., NF VII (1894), S. 409; Edm. Goetze, ADB, 30, S. 120 f.; usw. Weder genügende Lateinkenntnis, besonders für so späte Jahre, noch Verkehr mit Gelehrten sind bis jetzt nachgewiesen. Letzteres hat eine gewisse Wahrscheinlichkeit für sich; aber da kann es sich doch wohl nur um Hauptquellen handeln

warum die Frau mit diesem buhle: mit Ausnahme einiger spezieller Fälle, des Ritters Lamprecht (Nr. 43) und des komischen Alten (Nr. 62) ist da der „Jüngling“ bei Hans Sachs eine ständige Erscheinung [1], wie auch der Kaufmann hier zum alten Kaufmann geworden ist, so daß, wenn man eine Übertragung aus Petrus Alphonsus 14 nicht als wahrscheinlich annehmen will, dieses Usuelle der Erscheinung bei Hans Sachs schon an und für sich der Annahme einer Benutzung Gasts das Zwingende, ja das Wahrscheinliche, nehmen würde. Daß Hans Sachs weiter den betrogenen Ehemann seiner Frau Abbitte leisten läßt, und daß dieser ihr dann „erst recht uol traute“, ist eine Änderung, die in jedem Hans Sachsschen Produkte so ziemlich selbstverständlich ist; denn damit will er die Wirkung des Kniffes der Frauen erhöhen; bei der zweiten Änderung (der betrogene Ehemann leistet Abbitte) könnte man ja Einfluß des 54. Spieles annehmen, aber das ist gar nicht nötig: beide, für Hans Sachs sehr naheliegende Änderungen sind von ihm direkt vorgenommen worden, um auszuebnen und die Schlußsituation auf die Höhe der Anfangssituation zu bringen, und dies dient dazu, die List und Gewandtheit der alten Kupplerin klar und deutlich zu zeigen: dreimal ist ihre Tochter Gefahr gelaufen, durch Überraschung vom Manne als Ehebrecherin auf der Tat ertappt zu werden, und das letzte Mal schien sie sogar verloren zu sein, denn der Mann sah den Buhlen zum Fenster hinausspringen, aber siegreich gehen jedesmal die beiden Weiber aus dem Konflikt hervor, und nicht einen Deut weniger Glauben an die Treue seiner Frau hat der Mann am Schlusse, als am Anfang des Spiels. Und eine solche Herstellung und Vorführung der Gleichheit der Situationen ist vornehmlich imstande, diese Hans Sachssche Alte zu charakterisieren.

Die Figur des Pfaffenknechts in Nr. 27, vielleicht eine Neuschöpfung unseres Dichters, neigt schon etwas zum Individuellen hinüber; er ist feig und prahlerisch, wohl als Knecht eines Pfaffen: denn wie der Herr, so der Knecht; durch sein Prahlen wird ein Gegensatz erzeugt zu seinem nachherigen Benehmen: da ist er mäuschenstill, 146 f. wagt er zu drohen,

---

1) Vgl. §§ 13, 64.

wenn man seinen Herrn nicht in Ruhe lasse, komme man in den Bann! Er erntet aber dafür nur einen „beuderling" von Wursthans. 181—91 tritt er mit einem Monologe auf und schimpft über die Behandlung, die ihm hier auf der Ritterburg widerfahre, und das Leben, das er hier zu führen gezwungen sei; denn er ist ein verweichlichter Pfaffenknecht.

Auch der Angeber Hermann Pich in Nr. 53 ist sehr lebenswahr von Hans Sachs dargestellt; so ist hier neu, daß er die Worte des Simon Wirt verdreht; statt diese, Gott selbst und Johannes der Täufer, wenn sie von dem Weine tränken, würden daran Freude haben, zu wiederholen, behauptet er, der Verklagte habe gesagt,

„Wenn jn Sant Johans vnd selb Gott
Des selben solten ein viertl trincken.
Sie mûsten vnter den Tisch sincken
Vnd truncken werden wie die Schweyn." (92—5);

und dieser Simon Wirdt selbst ist zu köstlich geschildert, als daß wir ihn hier ganz übergehen könnten. Er ist der blöde Simon; auf die Frage des Inquisitors, wer Clas sei, sagt er 284 ff., er kenne ihn nicht, er sei „ohn gfer" mit ihm hereingekommen: und das von seinem Beschützer! Denn, was diese Bemerkung noch wirksamer macht, unmittelbar vorher (248—78) hat Clas dem Inquisitor die verächtlichsten Ausdrücke ins Gesicht geschleudert und ihn verhöhnt, und Simon war Zeuge.

Natürlich ließen sich noch manche solcher Figuren und unzählige von Hans Sachs neu, im Gegensatz zur Vorlage, geschaffene charakterisierende Momente anführen. Wir beschränken uns auf das Hauptsächlichste.

Durch Namen, die er den Personen beilegt, auf den Charakter hinzudeuten, liebt Hans Sachs nicht weniger als seine Vorgänger. In Nr. 16 haben wir den geizigen Kargas, in Nr. 36 die Bauern Lötsch und Tötsch, dann in Nr. 51 den Heintz Bierdopff mit seinem Kumpan, dem Vlla Dolhopff; den bäurischen alten Buhler in Nr. 62 nennt er Eberlein Dildapp, und dessen trügerischen Helfershelfer Vlla Lapp; in Nr. 81 finden wir den spielsüchtigen Clas Schellentaus und den Wirt Kuntz Tragauff, in Nr. 81 die zwei Wächter Kraezhans und Hirnschrot. Überall ist Hans Sachs hier selbständig vorgegangen.

Wir haben vorhin bei Nr. 24 schon einen Fall kennen gelernt, wo er durch die Sprache charakterisiert. Dialektfärbungen sind sonst sehr selten. Aber etwa die Dummheit eines Bauern mit komischen Ausdrücken zu zeichnen, erlaubt sich Hans Sachs schon einmal; der Bauer in Nr. 42 nennt die „Regelbirn" „schlegel birn"; 261 gesteht er, kein „Laperdein" zu können, was wir ihm herzlich gern glauben; die zwei andern Bauern dieses Spiels machen bemerkenswerterweise solche Versehen nicht. Der nicht viel klügere Simon in Nr. 53 nennt den Inquisitor „Nequamsiter" (vgl. lat. nequam!). Hier will Hans Sachs damit ebenfalls ihn als dumm charakterisieren, aber zugleich wie beim vorigen Beispiel auch witzig höhnen.

Auch die Übertragung der Charaktere vom Italienischen ins Deutsche ist ihm fast stets vorzüglich gelungen: im Decameron flucht Calandrin gewaltig, er denkt nur Rache an seinem Weibe, das ihn schwanger gemacht hat; Kargas aber in Nr. 16 klagt, er ist nicht so heißblütig, rührendes Wehsal herrscht bei ihm.

Auch den sozialen Stand versteht er zu beachten; so z. B., indem er eine Bürgersfrau, mit ganz seltenen begründeten Ausnahmen (wie Nr. 32), stets in Begleitung der Magd auftritt, nie aber die Bäuerin; usw.

Oft können wir beobachten, wie Hans Sachs in Eingangspartien eine Figur durch eine andere, meist die Gegenfigur, schon vor deren Auftreten, charakterisieren läßt (vgl. in Nr. 53 den Hermann Pich, der uns mit Simon Wirdt bekannt macht), was ja stets, wie wir schon früher gesehen haben, von Vorteil ist. Hans Sachs begnügt sich natürlich nie damit allein, sondern bezweckt mit dieser Abkürzung nur, schneller mit der Handlung beginnen zu können.

Die ersten Worte, die eine Figur auf der Bühne spricht, sind sehr oft typisch für sie und charakterisieren oft ungemein fein, wie Nr. 57, 33—8 den Thumherrn.

Dann verleiht Hans Sachs auch Personen individuelles Leben und einen Willen in Fällen, wo das in der Quelle nicht vorhanden ist. Die Nicolosa ist bei Boccaccio nicht als aktiv beteiligte Figur eingeführt, sie hat kein eigenes Wollen, sondern tut nur, was sie geheißen wird; daher hat sie auch kein eigenes Urteil. Ganz anders die aus ihr entstandene Wirtin in Nr. 62;

sie drückt ihren Abscheu aus vor Eberlein Dildapp und verhöhnt ihn als alten Narren; sie hat also einen ganz bestimmten Charakter, der im Handeln zum Vorschein kommt. Auch in der Quelle zu Nr. 72 haben alle Personen, außer Eulenspiegel, keinen Charakter, sie handeln schemenhaft; Hans Sachs hat fein gebessert, so daß die drei Weiber mit ihren Charakteren sogar eine Steigerung bilden. Derartiges findet sich noch sonst da und dort.

Aber auch wenn die Handlung selbst aus einem Charakter entspringt, haben wir das in sehr vielen Fällen erst der ändernden Hand des Hans Sachs zu verdanken. Die Frau in Nr. 43 hat schon lange mit Leonetta gebuhlt, und auch mit manchen andern, sie hat einen buhlerischen Charakter, und diesem entspringt und entspricht also ganz der vorliegende Fall. Indem Klas Würfl in Nr. 77 als besonders markante Untugenden Spielsucht und Falschspielen beigelegt werden, erhält er so, vor allem zum Unterschied neben Eulenspiegel, einen bestimmten Charakter; beide sind Gauner, aber jeder individuell gezeichnet. Übrigens ist das hier allen dreien, auch dem Schottenpfaff, von Hans Sachs verliehen worden, daß die von ihnen begangene Handlung nur ein Ausfluß ihres Charakters ist. Charakter und Handlung werden damit in enge Verbindung gebracht, besonders wenn man die vorzügliche, lebenswahre Art und Weise, in der das Hans Sachs tut, in Betracht zieht. Auch in Nr. 81 ist es wahrscheinlich gemacht, daß Klas schon manchen Herrn angeführt hat (vgl. 74), womit also wiederum dieser kommende Fall in den Bereich des Allgemeinen hineingezogen wird und die Tat dem Charakter entspringt.

Wie Hans Sachs manchmal trotz szenisch-technischer Schwierigkeiten es versteht, einen notwendigen charakteristischen Zug anzubringen, können wir an einem typischen Fall in Nr. 27 sehen [1]: einen Wagen, der das Bild des feisten Klerikers so herrlich vervollständigt hätte, kann er nicht auf die Bühne bringen; deshalb erzählt er 75 ff., warum der Abt zu Fuß erscheint: der Weg war zu „tief", und so mußte er absteigen.

Auch das Bestreben des Dichters, konsequent zu sein in

[1] Vgl. auch § 13, S. 44.

der Charakteristik, erhellt aus manchen Punkten. In der Quelle von Nr. 68 steht „das Glück / gieng für uber inn ainem stoltzen ganng / voller gaystes der Hoffert / vnd sahe die armůt verächtlich nach der sayten an. Da stůnd die armůt / die schier nacket vnd bloß / gegen dem Glück / so yetzt lachet vnd fürging / auff / vnnd sprach zornigklichen zum Glück“, usw., aber im Spiel bleibt die Frau Armut stumm, obwohl auch hier der Zorn der Frau Glück aus den Augen scheint, als sie die Frau Armut sieht: die Frau Glück beginnt zuerst mit dem Streit. Diese Änderung im Dienste und Interesse einer konsequentern Charakteristik der beiden Streitenden hat Hans Sachs schon im Kampfgespräch vom 7. Mai 1545 vorgenommen; hier die stolze, hoffärtige, aufbrausende Frau Glück, die „voller tück“ (8) ist, und dort die „frumme, aufrichtige, redliche“ (4—5), geduldige Frau Armut. In Nr. 74 hat schon 11 der Kaufmann geklagt, sein Weib koste ihn viel, und 43 klagt nun auch die Frau, der Mann wolle nicht leiden, daß sie sich putze. Der Kaufmann kehrt nicht zurück, ohne daß schon mehrmals vorher seine Krankheit erwähnt worden wäre. In Nr. 84 sind die wenigen bei Boccaccio vorkommenden einigermaßen unsittlichen Wendungen direkt umgewandelt worden, doch nicht aus Sittlichkeitsgründen; denn soviel hätte zu Hans Sachsens Zeiten jedermann ertragen können, sondern einfach wieder einer guten konsequenten Charakteristik zuliebe: Bocc. 547, 30 f.: „do sy dich lieplich empfahen wirt, vnd also die ganczen nacht mit ir dein freide haben macht“; usw., hier 70 f.: „Da wir haimlich zwischen vns peden / Da můegen mit einander reden.“ Ebenso ist mit Bocc. 547, 38—548, 1, 548, 5—6 (vgl. hier 204) usw. geschehen. So haben wir klar den ehrbaren Charakter der Franziska.

Wo er Änderungen vornimmt oder Zutaten macht, sind diese stets wahrscheinlich und natürlich; so in Nr. 57, 81 f. die Frage des Domherrn, 174—7 die der Frau; beide Figuren werden so lebenswahr und lebensvoll geschildert. Auch Nr. 62, 321 ist die Frage der Frau sehr wahrscheinlich. Es ist aber recht unwahrscheinlich, daß die Bauern, wie die Quelle zu Nr. 75 schildert, den Herzog auf die Frau des Neidhart aufmerksam gemacht hätten; damit wären Fürst und Bauern

schlecht charakterisiert; daher überbringen hier die Bauern dem Herzog einen Gruß von der Frau, also s i e wünscht seine Liebe; auch läßt Hans Sachs den Herzog nicht den Bauern um Rat bitten, wie er die Frau „anschauen“ könne.

Ungenügende Charakteristik findet sich bei Hans Sachs überhaupt selten. Zu erwähnen wäre etwa ein Fall in Nr. 32; die Art der Beratung, die Hans Sachs hier gewählt hat[1], hat zu Inkonsequenzen geführt. Weil er das Schema, die eine Person allmählich durch die andere überzeugen zu lassen, anwandte, so mußte die letztere Bedenken gegen den Plan äußern, und hier drückt sie Reichenburger so lebhaft aus, daß wir den Eindruck bekommen, er habe so etwas noch nie begangen, und doch sagt 226 Sapiens, wenn Simplicius ihn zuerst gefragt hätte, hätte er ihm „vil stücklein“, die der Reichenburger an den Leuten verübt habe, erzählen können, was zu seinem allgemeinen Charakter im Stück stimmt. Weil also Hans Sachs diese Methode der Beratung, die ihm hier die Gegensätzlichkeit zur Situation nach der Katastrophe verstärken konnte[2], so energisch durchführte, ist die Charakteristik inkonsequent geworden: er sah sich vor die Wahl zwischen Gegensatz und konsequenter Charakteristik gestellt, und wählte das erstere. Oder eine Schwäche in Nr. 43; die Frau wird als von Natur buhlerisch geschildert; sie buhlt mit vielen, mit jedem, der gerade kommt (92). Daneben aber passiert es Hans Sachs mehrmals, sie so zu schildern, als ob Leonetta ihr einziger Buhle sei, und sie ihn allein liebe: am Anfang schickt sie zu Leonetta als ihrem Buhlen, und dann auch im weitern Verlaufe erhalten wir noch sehr oft diesen bestimmten Eindruck. Also keine konsequente Zeichnung des von Natur buhlerischen Weibes. Hans Sachs hat sich zu sehr entweder von der momentanen Situation hinreißen lassen und den Zusammenhang verloren, oder aber ist von der Auffassung der Quelle bestimmt worden. Doch, wie schon betont, solch grobe Mängel sind selten bei unserm Dichter.

Auch eine Entwicklung, ein Werden hat Hans Sachs hie und da in die Charaktere hineingebracht, was bei so kurzzeitigen

1) Vgl. § 8, S. 27.
2) Vgl. § 22, S. 134 ff.

Dramen doch gewiß alles Lob verdient. Wir haben früher schon gesehen[1], wie er z. B. in Nr. 74 an der Hand einer sich entwickelnden Hauptfigur Leben und Drang nach vorwärts in die Handlung zu bringen weiß; aber auch bei ganz nebensächlichen Figuren können wir das, leiser getönt, wahrnehmen.

Es ist fast überflüssig, zu bemerken, daß in sehr vielen Spielen sozusagen alle Charakteristik von Hans Sachs herrührt, selbst in Spielen, wie Nr. 83.

Schon einige Male haben wir auf das absolute Beherrschen des Milieus durch unsern Meister vorübergehend hinweisen können. Am besten freilich versteht er sich auf das bäuerliche Element. Das wußte er[2]; denn wo es der Stoff einigermaßen leicht gestattet, ändert er dahin den sozialen Stand; in Nr. 16 haben wir vier Bauern statt der vier Maler des Boccaccio, und wenn es auch sehr leicht möglich ist, daß Hans Sachs, wie Stiefel[3] vermutet, mit durch die ältern Ärztespiele beeinflußt ist, so doch auf keinen Fall durch sie allein, wie Stiefel möchte. In Nr. 25 ist der Geprellte ein Bauer, statt, wie in der Vorlage, ein Wirt; neben der Vorliebe für die Bauernfigur, die Hans Sachs ja auch im Meistergesang vom 23. Februar 1542[4] und im Schwank vom 11. Dezember 1557[5] bekundet hat, mag er hier noch gedacht haben, was ganz Hans Sachsisch empfunden ist, daß es natürlicher sei, wenn er diesen, da er doch eine Kuh besitze, zum Bauern mache; aber der Typus Bauer paßte eben auch vorzüglich für diese Rolle, da der Bauer bei Hans Sachs so oft der Geprellte ist, was aber nicht der Fall ist beim Wirt des Hans Sachs. Auch in Nr. 36 haben wir Bauern; doch hat sie hier Hans Sachs vielleicht aus der Vorlage einfach übernehmen können (s. o.). Auch bei den Bauern in Nr. 41 mögen ihn neben der Vorliebe für das Bäurische noch weitere Momente zur Änderung des sozialen Standes mitbewogen haben: einmal ist hier von einem Schwein die Rede; wie kommt aber ein

---

1) Vgl. § 6, S. 18 ff.

2) Ebenso gut kannte er natürlich auch die Wirkung, die diese Figuren auf seine Städter machten!

3) Germ. 37, 207.

4) Goetze-Drescher, Fab. Nr. 145.

5) Goetze, Fab. I Nr. 186.

Künstler in den Besitz eines solchen? Das hätte müssen erzählt werden; beim Bauern aber ist es natürlich; auch der von Stiefel[1] angeführte Umstand, daß in der Quelle — begreiflicherweise — sich die Handlung in einem Dorfe zutrug, mag ihn mit zur Änderung bewogen haben; denn wieso kommt der Künstler ins Dorf? Diese eine Umsetzung hat von selbst auch noch weitere im Gefolge gehabt; so ist hier die Frau im „Badt" (104), während Decam. 489, 25 das Weib krank in Florenz sich befindet und darum nicht ins Dorf hinaus kann; hier hat der Geizige das Schwein selbst gemästet, 65 f.; usw. Wie aus dem bei Götze[2] mitgeteilten Anfang des noch nicht gedruckten Meistergesanges[3] hervorgeht, sind auch dort die drei Künstler zu Bauern geworden. In Nr. 42, wo wir zwei Bauern statt der Mönche haben, hat dann u. a. das komische Moment wohl auch mitgespielt. Zu Motivierungszwecken[4] wird der „reiche Mann" zum Kaufmann geworden sein in Nr. 19; oder in Nr. 74 der „Gertner" der beiden ersten Bearbeitungen, des Spruchgedichts vom 8. Februar 1550 und des Meistergesanges vom 30. März 1549[5], zum Kaufmann. Unmöglich konnte in Nr. 83 der Pfaff übernommen werden, denn der Herr des Narren muß ja mehr oder weniger tadellos sein.[6]

Doch kehren wir nach dieser Abschweifung zum Ausgangspunkte zurück, der Art der Behandlung des Milieus durch Hans Sachs. Man beachte in Nr. 19 das Gespräch der zwei Weiber: nur darum gelingt dem Dichter die Charakteristik so vorzüglich, weil er sich eben in ihr Milieu zu versetzen weiß, womit auch wir uns in solche Sphären versetzt fühlen. Der Bauer in Nr. 25 rüstet nicht nur sich selbst, damit er am folgenden Tage in die Stadt gehen kann, sondern auch die Tochter und die Mutter haben sich bereit gemacht, „Keß, Milch, Schmaltz vnd ander ding" morgen früh auf den Markt zu bringen. Umstände, Verhältnisse, Situation charakterisieren hier den Bauern. 185 ff.

---

1) Germ. 36, 24.
2) IV, S. VII.
3) Dresdener Handschrift M. 190 Bl. 339.
4) Vgl. § 13, S. 42 ff.
5) Schweitzer, S. 438 ff.
6) Vgl. § 40, S. 269 f.

offenbart sich auch der Wirt als Betrüger und Gauner, im Gegensatz zur Quelle, nur seinesgleichen verkehrt bei ihm; damit ist das Milieu, in dem der Kuhdieb zu verkehren pflegt, also er selbst, noch besser gezeichnet. Und auch 69—78, mit der Rede der Tochter, erzielt er gute Wirkung; sie geht zu Bett; alle sind schlafen gegangen, und auch sie geht jetzt, und dann ist alles still: da tritt der Kuhdieb auf. Durch diese drastische Schilderung wird das nun folgende Gebahren des Diebes schärfer als diebisches gezeichnet, und indem dieses Benehmen seinem Charakter entspricht, wird die Charakteristik besser, was also Hans Sachs erreicht durch schärfere Zeichnung einer Situation, in der eine für die Person charakteristische Handlung von dieser begangen wird. Durch die erste Szene des 27. Spieles, der Edelmann im Gespräch mit seinen zwei Knechten, werden wir gut mit dem Milieu bekannt, in dem die kommende Handlung stattfindet; durch das Komplott der beiden Knechte, die Schmähreden des Knechtes Heintz, usw., wird weiter das Milieu verdeutlicht, das hier ja eine Wichtigkeit hat, wie kaum in einem andern Spiele. In Nr. 43 und einigen andern ist die Angst des Buhlers geschickt dazu verwertet; denn der Buhler ist gewöhnlich, wie besonders hier, Kontrastfigur zur furchtlosen Frau, so daß nach beiden Seiten hin das Milieu beleuchtet ist: durch solch ängstliche Reden wird beim Zuschauer dauernd das Gefühl wachgehalten, es gehe etwas Unerlaubtes vor sich; damit ist die auf diesem Boden sich bewegende Buhlerin vorzüglich charakterisiert. Simon Wirdt in Nr. 53 ist schon oft zum besten gehalten worden (6 ff.), von Hermann Pich und wohl auch von andern; wenn er also im folgenden wieder genarrt wird, so wird das nur ein Fall unter mehreren ähnlichen sein; also indem der einzelne Fall in Zusammenhang mit einer eine Gesamtheit bildenden Mehrheit von Fällen gebracht wird, eröffnet sich uns mit einem Male der Einblick in das Milieu. Ebenso ist betont, daß der Inquisitior schon viele solche Stückchen sich geleistet hat. In der Vorbereitungsszene zum Gang auf den Markt in Nr. 57 wird uns ebenfalls mit kurzen Strichen das Milieu vor Augen gezaubert. In der Quelle zu Nr. 64 schickt der „mesner“ die zwei Gesellen wieder fort, da er sieht, daß seine Frau ihm keine Antwort gibt; aber hier bleibt

der „los gesell“, bis die Schwiegermutter kommt. Hier nimmt natürlich der Mann nicht mehr die Rücksichten, da er auch nicht mehr der schuldlose „Mesner“ der Quelle ist.[1] Nicht nur Dialog schaffen wollte Hans Sachs damit, sondern er bildet so gewissermaßen ein Stück Milieu um den Mann, ein Teil jenes Milieus, in dem er zu verkehren pflegt, wird auf die Bühne gebracht, womit er besser charakterisiert ist. Franziska in Nr. 84 hat 36 f. gemeldet, die beiden „Schicken mir nach spat vnde frw, / Das ich vor in hab gar kain rw“; und gleich 44 ff. läßt Hans Sachs die Magd bei ihrem Auftreten melden, sie habe den Alexander auf dem Markt getroffen, und dieser entbiete ihr einen guten Tag und bitte sie um ein Rendezvous; dieser Bericht der Magd erregt keinerlei Aktion, will das auch nicht, sondern soll vielmehr, da die Magd nun doch einmal etwas sagen muß bei ihrem Auftritt entsprechend dieser technischen Regel bei Hans Sachs[2], die Lage, in der sich die Frau befindet, noch bestimmter, drastischer angeben, das Milieu wird uns deutlich gemacht und dadurch die Frau noch feiner charakterisiert. Also Hans Sachs beschränkt sich nicht darauf, eine Person einfach mit charakteristischer Rede auftreten zu lassen, sondern schafft auch, mit den verschiedenartigen, kurzen Strichen, ein Milieu, um auch von da aus ergänzend den Charakter zu beleuchten.

Es muß zugegeben werden, daß bei Hans Sachs der Typus durchaus herrscht; aber ruhig darf gesagt werden, daß es bei ihm in den Fastnachtspielen nicht eine einigermaßen bedeutende Figur gibt, die sich wiederholt; welche Fülle von Variierung findet sich da nicht! Es ist überraschend zu sehen, wie viele Züge von Hans Sachs neu sind, Züge, die das Hans Sachssche Künstlerzeichen unauslöschlich und leicht erkennbar eingeprägt tragen. Der Typus in diesen Fastnachtspielen, auf dessen Reinheit Hans Sachs alles Geschick verwendet, wäre einer eingehenden Darstellung wohl würdig; doch das kann hier unsere Aufgabe nicht sein. Aber es ist ein Irrtum, wenn man behauptet, Hans Sachs kenne gar keine individuelle Charakteristik; es kann

1) Vgl. § 34, S. 245 ff.

2) Vgl. § 63, S. 362.

hier nur auf ganz wenige Fälle verwiesen werden; der Bauer in Nr. 25 muß noch vor Gericht (21 ff.), wohin er von seinem Zinsherrn der Schulden wegen vorgeladen ist; also er ist verschuldet, ein Zug, den man bei einer zweiten Bauernfigur in den Spielen dieser Zeit selten (z. B. in einem Basler Spiel des 15. Jahrhunderts) findet, und der vorzüglich hier paßt; in Nr. 27 machen die Knechte ein Komplott gegen ihren Herrn; sie sind unzufrieden mit ihm; denn er gibt ihnen nichts von der Beute; sie wollen heimlich entlaufen. Auch dieser allgemein menschliche, hier trefflich wirkende Zug, kann nicht typisch genannt werden. Die Frechheit des Pfaffen dem Schüler gegenüber in Nr. 37, nach seiner kaum ausgestandenen Angst vor Entdeckung ist ein individueller Zug an diesem Typus.[1] Und so noch öfters. Aber sich zur alleinigen Herrschaft aufzuschwingen hat diese Hervorkehrung des Individuellen in der Charakterisierung nicht vermocht. Die Zeitströmung war zu mächtig. Übrigens hat der späterlebende, größere Molière ebenfalls gar nicht immer individuelle Charakteristik.[2]

Interessant ist, wie Hans Sachs sich benimmt, wenn er mehrere gleiche Typen im nämlichen Spiel zu verwenden hat. Nie stattet er sie dann gleich aus, und wenn er da auch nicht immer zum Individuellen, sondern oft nur bis zum variierten Typus vordringt, so ist gleichwohl auch hier sein Talent in der Charakteristik, sowie die lebhafte Wirkung dieser verschiedenheitlichen Figuren voll anzuerkennen. Nr. 16, 30 ff. verteidigt Urban den Kargas, es sei doch nicht so schlimm mit ihm, wie Hans sage; es ist denn auch Urban, der dem Kargas zuerst den Glauben beizubringen sucht, er sei krank. Wie schon in der Quelle, ist ja in dieser dreimal stattfindenden Täuschung eine Steigerung bemerklich, und indem nun Urban zuerst, d. h. mit weniger boshafter Verstellung (die sich doch wohl nach der Größe des Hasses richtete) als die zwei andern den Kargas anredet, wird er auch so als der mildere, weniger von Haß gegen Kargas erfüllte, hingestellt; bezeichnenderweise ist dann der dritte in der Reihe Hans, der 26 ff. schon den Kargas einen Juden gescholten hat, während Urban ihn in Schutz nahm, der auch dem Kargas

1) Vgl. § 55, S. 338 f.

2) Vgl. auch H. Taine, Les origines de la France contemporaine, I, 1, 256.

direkt gegenüber (84 ff.) am feindlichsten sich geäußert, und auch den Plan, jenen auf diese Weise zu täuschen, gefaßt hat: Merten hält sich stets in der Mitte. Also sie zeigen individuelle Verschiedenheiten, wenn auch alle dem Typus Bauer angehören. Die Quelle hat nichts von dieser feinen Gliederung. Die beiden Knechte in Nr. 27 sind ebenfalls ausgezeichnet charakterisiert (12 ff., usw.); beide gehören dem Typus Raubgesellen an, aber sie zeigen verschiedene Zeichnung: Schrammfritz ist mehr ausdauernd mutig, mehr ruhig besonnen, erfahren, Wursthans mehr kühn, verwegen, fast jugendlich (vgl. 329 ff., usw.); beide fluchen bei ihren Heiligen, der Wursthans bei St. Veltin, der Schrammfritz bei St. Quirin. Die Charaktere der beiden Heuchler in Nr. 31 sind, besonders in dem, was sie neben ihrem Heuchlertypus noch weiter Charakteristisches haben, ganz von Hans Sachs; jeder repräsentiert einen Untertypus, Coridus ist der Heuchler, Medius der Schmeichler; es ist ja kein großer Unterschied da, aber daß Hans Sachs nicht einfach, wie wir es vom alten Fastnachtspiel her gewohnt sind, einen ersten Heuchler und einen zweiten Heuchler schuf, zeigt, welche Sorgfalt er auf die Charakterisierung legt, wie er sucht, einer reinen individuellen Charakteristik nahe zu kommen. Denn gerade hier sehen wir wieder gut, daß er nicht nur ein gleichzeitiges doppeltes Vorkommen des gleichen Typus zu vermeiden sucht, sondern auch, daß er die einzelne Typusfigur beleben, die personifizierte Eigenschaft zum Menschen gestalten will. Aber über das Wollen ist er eben oft nicht weit hinausgelangt. Einzelne feine Züge sind es hier, die wohl zu bemerken sind: Coridus spielt 12 ff. beim Zusammentreffen mit Lucius den um die Gesundheit des Freundes besorgten; seine Worte sind die des Heuchlers. Auch den Medius charakterisiert gleich sein Benehmen; der Bühnenanweis lautet (40/1): „Medius, der Schmeichler, kombt, zupfft Lucio . . . .“: es ist das charakteristische Betragen des Schmeichlers, der sich nicht mit offenem Gruße, sondern mit Vertraulichkeiten bemerkbar macht. Coridus kommt ohne deutliches Anliegen; er tut natürlich nicht dergleichen, er ist Heuchler. Medius kommt 41 ff. mit einer bestimmten Bitte, mit der er auch gleich herausrückt, denn das Wasser ist ihm bis zum Mund gestiegen, wie er versichert; er bittet also um etwas

und hat den Lucius seit kurzer Zeit schon zweimal um Geld angebettelt: es wird mit dieser Verschiedenheit nicht nur Eintönigkeit verscheucht und abwechslungsvolles Leben geschaffen, sondern es wird damit auch der Schmeichler gezeichnet; bei direktem Betteln kann sich dieser mehr bewähren. In der Vorlage zu Nr. 35 ist nur ein Typus Freier vorhanden (erster, zweiter und dritter Freier), aber hier haben wir zwei ganz verschiedene Figuren; der eine ist der Freier, der nur auf Reichtum und schöne Gestalt, der andere der Freier, der nur auf den innern Wert der Auserwählten sieht; trotzdem diese beiden nun Untertypen, gewissermaßen die Repräsentanten zweier Menschenklassen von allgemein menschlichen Eigenschaften sind, so bilden sie dennoch keine abstrakten Figuren, sondern zeigen individuelle Züge neben ihren typischen Eigenschaften. Ähnlich bei den zwei Freiern in Nr. 84; der eine, Alexander, wird von Hans Sachs 78 ff. als der Hoffnungsfreudige geschildert, er ist Optimist, während Rinuczo 165 ff. uns in seinem Monologe als verzweifelter, hoffnungsloser Freier vorgeführt wird; er ist Pessimist. Die zwei Wächter im nämlichen Stücke gehören auch dem gleichen Typus an, aber sie haben verschiedene Charaktere: der eine, Hirnschrot, ist entschieden der ältere, erfahrenere; er gibt 322 den Ort an, wo sie sich verstecken wollen, er erzählt, warum sie auf den Kaufmann lauern müssen, während es der andere nicht weiß, 359 ff. ist es wiederum Hirnschrot, der dem andern befiehlt, stille zu sein, 366 f. ruft er zuerst den Rinuczo an; Kraczhans ist der jüngere, untergebene, mehr unerfahrene. Sie haben so mehr individuelles Leben, sie sind nicht mehr nur Wächterfiguren als solche, sondern Menschen.

Bedenkt man, daß alle diese angeführten Züge von Hans Sachs neu geschaffen sind, so erhält man einen ungefähren Begriff vom Reichtum dieser Charakteristik, von ihrer Feinheit, von der großen Menschenkenntnis, dem scharfen Auge des Dichters. Vollständig treu kann freilich das Bild kaum sein, da hier nur ein Bruchteil, das Hauptsächlichste, konnte angeführt werden. Jene Eigenschaften des Dichters und seines Werkes offenbaren sich gar nicht erst in den spätern Jahren, schon im 16. Spiele steht er auf beträchtlicher Höhe, und entwickelt sich dann freilich beständig weiter bis zu Figuren, wie sie uns Nr. 74 und ähnliche Spiele bieten.

§ 47. *Realismus.* Ein überaus reiches Leben schafft Hans Sachs auch durch den prächtigen Realismus in der Charakteristik.[1] Wir begnügen uns hier mit einem kurzen Hinweis auf die reiche Menge von Details, die da berichtet werden. Damit treten die Figuren plastisch und lebenswahr aus der Gesamthandlung heraus, und diese erhält Farbe: Nr. 23 z. B. finden wir den Zug eingefügt (228), daß der Bruder der Metz geholfen hat, abzuladen; Joseph Nr. 26, 119 ff. findet es geraten, den Räten zur Verehrung einige Dukaten mitzunehmen, damit diese sie vorlassen; Nr. 35, 240 ff. wird der Sophronia viel genauer vorgeschrieben, wie sie sich zu benehmen habe, um den Anschein zu geben, sie sei krank, und 251 ff. teilt die Edelfrau genau mit, wie und wo Sophronia krank geworden sei; Nr. 36, 15 f. ist Christen des Baders Tochter; der Mann in Nr. 49 erhält (142 ff.) einen bestimmten Beruf, womit dem Ganzen ein gut individuelles Kolorit verliehen wird; Hermann Pich gibt Nr. 53, 111 eine bestimmte Gasse an, in der Simon Wirdt wohne; in den Gesamtabenteuern[2] ist nur allgemein von einer „suon“ die Rede, Nr. 57 aber verspricht der Mann der Frau eine „Schamblot schaube“, „Ein Sammaten Goller“ und „ein ertzene hauben“ (379 f.) zu kaufen; in Nr. 61 will der Edelmann eine Wallfahrt zum heiligen Grab mit seinen zwei „thuezgeselen“ Wilhelm, dem Edelmann, und seinem Bruder Bernhardin machen, und zwar will er nach dem heiligen Grab, um dort, wie sein Vater, Ritter zu werden, alles Dinge, die in den Quellen sich nicht finden, denn im Äsop steht: „Es füget sich, daz er in andacht vmb aplas gen Rom ziehen wollte“, und in der Übersetzung der Gesta wollte er gar nur „außreysen“. Wie kein anderes Spiel ist natürlich Nr. 74 mit solchen realistischen Zügen versehen; der Kaufmann muß an die Frankfurter Meß (1); damit er nichts vergesse, hat er ein Memorial gemacht; 130 ff. ist eine bestimmte Krankheit angegeben, und 186 f. nennt der Kaufmann einen bestimmten Namen des Gläubigers, sowie eine bestimmte Summe, die er schuldet; 315 hat der Bock der Alten einen Milchhafen zerbrochen, während in der Quelle er nur hat „thon ain schaden“;

---

1) Vgl. § 11, 31—5.

2) I, IX, 454.

Nr. 82, 129 meldet uns die Frau, daß sie das Haus in die Ehe gebracht habe; Nr. 85, 564 verspricht Xantus dem Äsop zur Belohnung ein neues Kleid; usw. Und trotz dieser Unzahl realistischer Details fällt Hans Sachs nicht in die Breite; denn dies freundlich behagliche Vermehren des Scheines der Wirklichkeit hemmt die Aktion nirgends in ihrem Fluß. Das alte Fastnachtspiel kennt derartiges selten.

Viel erreicht hat Hans Sachs bei seiner lebendigen, plastischen Darstellung durch die Bestimmtheit der Benennung, durch die Genauigkeit des Ausdruckes, die die schweifende Phantasie des Zuschauers auf vom Dichter gewollte Wege lenkt und so dem einzelnen, wie auch dem Gesamtbild, zu wirkungsvoller Anschaulichkeit verhilft; zur Kleinlichkeit steigt deswegen Hans Sachs doch nie hinunter. So liebt er bei Zeitangaben eine bestimmte Zeit zu nennen, oder, im Gegensatz zur Quelle, überhaupt eine Zeitangabe zu machen, wie etwa Nr. 31, 126, wo in der Vorlage der Vater einfach befiehlt „stich ein Kalb“. Auch nennt er gern eine bestimmte Zahl; Nr. 19, 5 ist das Glück dem Kaufmann bis ins „7. Jahr“ treu geblieben, oder die Quelle zu Nr. 32 hat „gold und silber“, während Hans Sachs „1000 Gulden“ anführt, was aber vielleicht aus Petr. Alph. IV übernommen ist. Oder er führt einen bestimmten Ort an; Nr. 35, 251 ff. ist genau gemeldet, wo Sophronia krank geworden sei; Boccaccio meldet vom Ritter Lamprecht „der auch sein heymlich spehe der frawen nach hielte“, während Nr. 43, 133 ff. er den Mann „auf der Jagd“ antraf, und da sagte ihm dieser, daß er „nach Freiburg“ reiten wolle; Renner fol. 63a ist zu lesen „Vnd eyn mal da der mā auß gieng“ usw., oder im Meistergesang vom 30. März 1549[1] und im Spruchgedicht vom 8. Februar 1550[2] „als er ging in die stat“, während Nr. 74 beginnt „Heut mūs ich in Franckforter mes“. Alle diese Beispiele ließen sich natürlich noch beträchtlich vermehren. Aber auch sonst sind Benennungen von Verwandtschaftsgraden oder allerlei modale Bestimmungen, bestimmter, faßlicher bei Hans Sachs, als in seinen Quellen. Bei Legrand[3] ist es die „famille“, bei Barbazan[4]

1) Schweitzer S. 438.

2) Goetze, Fab. I, 120, 3 und Anm.

3) Legrand d'Aussy, Fabliaux, contes, usw. III[3], S. 334.

4) III, 149, 27f.

sind es „si parent", die den Jungen bestürmen, in Nr. 36 hingegen ist es „Oheim" Fritz; bei Boccaccio[1] erklärt der Mann, er müsse heute „anderswo" essen und schlafen, Nr. 45, 182 „Bey Herr Wilhelm auff seim Sitz"; bei Boccaccio[2] ferner ist zu lesen „In sölchem sich begabe das der pöse eyferer vernemen vnd merken warde" usw., Nr. 46 hat die Frau am Abendtanz mit Herr Martin viel Cramantz gehabt und heimlich mit ihm gesprochen; der Mann sah es, tat aber dergleichen, als ob er nichts bemerke. In Nr. 53 nennt Hans Sachs eine bestimmte Sorte Wein, den Elsässer, während er im Meistergesang vom 5. Dezember 1544[3] nur von „gutem Wein" spricht. In Nr. 61 hat „Venus" gestraft, gegenüber „die gött" des Äsop oder „Got" der Übersetzung der Gesta. Die Quelle zu Nr. 63 hat „baum", das Spiel (215) „Holzapfelbaum". Im Ulenspiegel müssen die Weiber Milch holen, in Nr. 72 je zwei Groschen geben und „drei Maß guter dicker Milch". Im Narrenbuch ist der Fürst „gefallen", in Nr. 75, 415 „vom Pferd gefallen". Bei Pauli hat der Abt einen „frembden erenman" geladen, in Nr. 83 haben wir den „Docktor", wie übrigens schon im Schwank vom 3. August 1559[4]; usw.

Unbestreitbar gewinnt mit solchen Annäherungen an die Wirklichkeit die Darstellung an Interesse und Wirkung.

§ 48. *Konsequenz und Sorgfalt in Details.* Sorgfältig und konsequent ist Hans Sachs in allen Einzelheiten. Auch auf die nebensächlichsten Dinge richtet er sein beobachtendes Auge. Der Pfaff in Nr. 27 erhält keinen Vernacza Wein, wie bei Boccaccio, sondern Brunnenwasser (168)[5]; in Nr. 61 ist an Stelle der bloßen „Göttin" der Hauptquelle von Hans Sachs die Venus gesetzt worden, indem er finden mochte, daß damit die Bestrafung der spröden Jungfrau am besten motiviert sei; Nr. 64, 72 sagt die Frau, wenn der Mann dann etwa um 2 Uhr nach Hause komme, werde er . . .; später kommt er dann wirklich um 2 Uhr (235). In der Quelle zu Nr. 68 ist zu lesen: „Mit

1) VII, 5.
2) 424, 36f.
3) Goetze-Drescher, Fab. Nr. 174, 5.
4) Goetze, Fab. II, Nr. 263, 11.
5) Siehe auch § 40, S. 271.

disen worten lieff daher das Glück ungestůmb / mit grausamer begirde / zornigklich / platzet inn sie / nam sie" usw., aber im Spiele „stürtzen" die beiden ihre Ärmel „hinter sich" und greifen dann einander an; der ganze Handel geht also nicht so ordnungslos und in blinder Wut vor sich, sondern mehr als geregelter Zweikampf[1], womit dem Ausgang des Kampfes mehr Gewicht soll verliehen und das Resultat unantastbarer gemacht werden. Nr. 85, 269 ff. hat es Hans Sachs nicht gefallen, daß Äsop in der Quelle dem Xantus überhaupt nicht sagt, woher er sei; denn Xantus fragt ihn dann dort etwas anderes; daher gibt Äsop hier eine Antwort; auch 359 ff. sieht man, wie Hans Sachs auf eine Anrede, einen Befehl usw. hin stets eine Antwort haben will, worauf das alte Fastnachtspiel oft nicht achtet. Ähnliches unterscheidet den Dichter fast auf jeder Seite von den Quellen.

Zu beachten sind auch manche feinere Unterschiede, die die Quellen nicht aufweisen. Gerade in den Anreden braucht Hans Sachs nicht immer gedankenlos die gleichen Formeln; Nr. 24, 1 redet der Mann die „Herrn", 19 die Frau Wahrheit die „Frawen" an; in Nr. 32 nennt Hans Sachs den Kaufmann der Quelle Simplicius[2] gegenüber dem Reichenburger, mit welcher Benennung teilweise motiviert ist, wieso er vom Reichenburger überlistet wurde; er nennt ihn ja auch „einfeltig"; Hans Sachs hat wohl gefühlt, daß er die Simplicitas des Simplicius noch mehr hervorhebe, wenn er den Kontrast zum Reichenburger deutlich mache. Ein Mittel dazu sei hier statt vieler erwähnt; Simplicius redet den Reichenburger natürlich mit „Mein Herr" an (69, 81, 143, 150, 311), oder gar mit „lieber Herr" (162) und „Großgůnstiger Herr" (303); der Reichenburger redet den später auftretenden alten Kaufherrn mit „Mein lieber Herr" (298) an, aber den Simplicius mit „du" (84, 88, 149, 153, 164 ff., 171 f.), wohl auch einmal mit „mein Freundt" und „ihr" (145), obwohl sich die beiden nicht gekannt haben; in einem andern Sinne dann von 306 an. Auf solche Unterschiede in Nr. 53 ist schon hingewiesen worden; fein ist

---

1) Vgl. auch das Kampfgespräch, Werke II, S. 205, 3.

2) Wohl, wie Stiefel, Germ. 37, 209 als Möglichkeit hinstellt, aus dem lateinischen Texte — Juvenis simplex — des Petrus Alphonsus III übernommen.

auch ein Unterschied in Nr. 46: in der Quelle fängt der Mann mit der Frau ein solches Geschrei an, daß die ganze Nachbarschaft zusammenläuft, aber hier kommt der Bruder der Frau, nachdem die Frau eine längere gesalzene Rede von oben herab an den Mann gerichtet hat; sie macht das größere Geschrei.

Auch nur wenige aus einer Menge ausgewählte Beispiele können hier angeführt werden, um zu zeigen, welch eine klare, sichere Übersicht Hans Sachs über alle Momente der Handlung schon von Anfang an hat: Nr. 27, 149 nimmt Wursthans dem Heintz den „wetschger", 194 f. beklagt sich Wursthans, der Edelmann habe ihm den „wetschger" genommen, 299 gibt ihn der Edelmann dem Abte wieder. Hans Sachs begnügt sich nicht, den „wetschger" einfach dem Heintz wegnehmen zu lassen, ohne Worte, ferner, ohne zu berichten, was weiter mit dem „wetschger" geschehen ist, bis er dem Abt wieder ausgeliefert wird; er motiviert, warum er aus den Händen des Wursthans in die des Edelmanns übergegangen ist. Nr. 31, 23 f. lobt Lucius an Coridus, daß dieser ihm alle Zeit viel Unmut durch seine Fröhlichkeit vertreibe; dem entspricht dann 274—6, wo Coridus kalkuliert, wohl habe ihn Lucius zu Tische eingeladen, aber deshalb sei er ihm doch nichts schuldig, denn zum Danke habe er ihm drum „seltzam zotten / Gerissen mit kurtzweiling sachen, / Frœlich vnd gutter ding jn machen"; eine Entsprechung, wie sie in Menge von Hans Sachs in die Spiele eingeführt werden; Lucius lädt den Coridus zu Tisch; nachher ruft Lucianus den Sohn auch vom Mahle, welches Mahl dann den eigentlichen Anstoß zur Handlung bietet, womit schon äußerlich eine größere Einheit der Aktion geschaffen ist, denn wir nehmen mit Recht an, daß es das gleiche Mahl sei. Nr. 35, 11 ff. berichtet die Edelfrau, ein wie großes Vermögen die Muhme habe, und wie viel sie ihr noch dazu geben wolle, weil nachher die Edelfrau dem Adelsteiner eröffnet, die Jungfrau habe kein Vermögen mehr; deshalb hielt Hans Sachs eine Betonung jenes Momentes gleich am Anfang für geboten. Nr. 36, 15 f. ist ganz vorübergehend „Christn", des Baders Tochter erwähnt; da Hans Sachs 167 wieder den Namen eines Bauern aus dem Dorfe braucht, so nennt er wiederum den Bader: auch dem Bader h[illegible] der Wolf eine Gais zerrissen. Er liebt es, wenn er [illegible]

wesende Personen nennt, diese, wenn möglich, unter einem Namen zu vereinigen; es ist, wie wenn er das Spielen mit unbekannten Größen tunlichst vermeiden wolle. Nr. 63, 264 f. besorgt der Mann — man erinnert sich des Streites zu Eingang des Spieles —, wenn nur die Frau rechtzeitig nach Hause komme; vgl. auch 309. Nr. 74, 11 klagt der Kaufmann, seine Frau koste ihn viel, 43 beklagt sich diese, er wolle nicht leiden, daß sie sich putze, welche Konsequenz bei so nebensächlichen Punkten zu beachten ist. Aus solchen Erscheinungen lassen sich sehr gute Schlüsse ziehen auf die Arbeitsweise des Dichters.

Die Darstellung zeugt auch in allen Momenten der Handlung von einer reiflichen Überlegung — wenn das nicht gerade direkt als der Ausfluß eines entwickelten Talentes anzusehen ist. Doch wir begnügen uns mit jenem schwächern Lobe, weil es sicher zu belegen ist; und ein geringes Lob ist es nicht. Die Quelle zu Nr. 31 erzählt, der Jüngling habe „wol 100 freunde" gehabt; Hans Sachs mit seinem gesunden Menschenverstande reduziert auf 12.[1] Bei Rosenblüt, der Quelle zu Nr. 37, klopft der Bauer an die Tür, und erst dann schieben die beiden den Riegel vor; dieses Hysteron Proteron wurde von Hans Sachs als solches gefühlt, er merkte das Unwahrscheinliche und änderte; sowie der Schüler das Zimmer verlassen hat, muß die Bäuerin, auf das Verlangen des Pfaffen, die Türe zusperren;

1) Es ist auch sonst eine Eigentümlichkeit des Hans Sachs, daß er sich mit kleinen Zahlen begnügt; seinem einfachen überlegenden Wesen entspricht es nicht mit großen Zahlen zu renommieren. In Nr. 23 verlangt Sophia 4 Prozent statt 20 wie in der Quelle. In Nr. 36 hat Hans Sachs nur „2 Weiber" nicht 12, was in der Quelle stand (31 finden wir ja auch noch „12 Hennen," denen sehr wahrscheinlich „12 Weiber" in der Quelle entsprochen haben: dort ließ Hans Sachs, aus Versehen wahrscheinlich, die Zwölfzahl stehen). Die Komik wird wohl etwas vermindert; aber im Grunde liegt sie ja weniger in der Anzahl, als darin, daß der Junge mehr als eine Frau will; das Groteske ist so erträglicher gestaltet. In der Quelle zu Nr. 42 wird der Bauer 10 Monate im Fegfeuer gehalten, im Spiel nur einen Monat; übrigens fiel ja im Spiel auch der Grund, ihn länger einzusperren, weg. Der Ulenspiegel und Pauli lassen Eulenspiegel 12 Gulden geben, das Fabliau „un besant"; noch im Meistergesang vom 26. Januar 1547, 7, erhalten die Blinden „zwölff gulden rott"; in Nr. 51 einen Taler, statt 3, wie zu erwarten wäre; aber einer tut ja den Dienst ebenso gut (vgl. S. 323). Die Quelle zu Nr. 77 hat als Betrag der Wette 20 Gulden, Hans Sachs (189) 8 Thaler; und so noch oft.

und noch eine weitere Abweichung findet sich hier: in der Quelle wirft der Bauer der Frau vor, warum sie so lange nicht aufgemacht habe, im Spiel aber, warum sie das Haus „zusperre“: sonst hat also die Frau die Türe nicht geschlossen, darum hat ja auch der Schüler ohne weiteres eintreten können; aus 118 f. sehen wir, daß dann die Türe bei seinem Fortgang „einschlug“. so, dachte sich Hans Sachs, werde es dem Bauern nun zunächst auffallen, warum überhaupt geschlossen sei. Während in der Vorlage von Nr. 49 der Mann sein Weib packt, sie in eine Ecke drückt und ihr ein Büschelchen nach dem andern vor die Nase hält, nimmt er im Spiel dieses Experiment von einer gewissen Entfernung aus vor (220/1, 222/3); nicht nur wird so die Frau direkt besser charakterisiert, sondern die Idee des Spiels ist so auch konsequenter durchgeführt. Denn wenn der Mann doch wagt, die Frau in einen Winkel zu drücken, so kann man sich fragen, warum er sie denn nicht durchgeprügelt und so kuriert; es werden eben Steine empfohlen, weil Prügel nicht möglich sind, da der Mann sich nicht an die Frau heran wagt. Auch in Nr. 51, wo Eulenspiegel 227 zum Pfaffen sagt, die Wirtin lasse den Pfaffen bitten, ihren Mann zu beschwören, während in der Quelle der Wirt selber darum ersucht, ist die Version des Hans Sachs die bedachtere; und wenn er, entgegen dem Ulenspiegel und Pauli, die „12 Gulden“ haben, mit dem Fabliau („un besant“), Eulenspiegel nur 1 Taler schenken läßt, so hat das auch seinen Grund; noch im Meistergesang vom 26. Januar 1547, 7, steht wie schon erwähnt, „zwölff gulden rott“; eigentlich wären im Spiele 3 Taler zu erwarten; Hans Sachs dachte wohl, wenn die Blinden doch glauben, einer von ihnen habe alles Geld, so brauchen es nicht notwendigerweise ebensoviel Taler zu sein, als Blinde waren, eine vernünftige Reflexion. Nr. 62, 345 kommt die Wirtin „verpunden“, damit Agnes sie dann nicht kenne, an welche Eventualität in der Novelle des Italieners freilich weniger zu denken ist. In der Quelle zu Nr. 68 sitzt die Armut „an ainer wegschayde“ [1], und weiter unten [2] ist noch die nähere Bestimmung „in der Ainöde“; auch im Kampf-

1) Fol. 57, 17.

2) Fol. 57, 31.

gespräch [1] sitzt sie an einer „wegschayd“, wie überhaupt Hans Sachs im Gespräch der Quelle wörtlicher folgt, als im Spiel, und ebenda [2] fragt die Frau Glück: „was machst du hie inn der Aynöd?“; im Spiel sagt die Frau Armut (30), sie wolle sich „vor dieser kůniklichen pforten“ niederlassen, eine wohlüberlegte Änderung, denn es hat doch mehr Sinn, die Armut gleichsam an den Pforten des Glücks sitzen zu lassen, wenn sie die Frau Glück treffen soll; man könnte fragen, was denn die Frau Glück in der Einöde zu tun habe. Umgekehrt ist dann nachher die Anrede der Frau Glück viel besser motiviert, sie kann 49 f. mit vollem Recht fragen, „was macht hie, fraw Aremůet,/ Zw hoff pey ander leuten gůet?“, während die Frage im Kampfgespräch [3] „O du haylose Armut schnöd / Was machst du hie inn der aynöd?“ eigentlich recht unmotiviert ist; und wiederum im Spiel ist es ganz logisch, wenn 52 Frau Glück die Frau Armut anfährt mit den Worten „Dw solst nůr sein in der ainoed“; also wieder ein Fall, der zeigt, daß Hans Sachs, wenn er den Gegenstand auch schon einmal behandelt hatte, dennoch jeden Punkt, mochte er noch so unbedeutend erscheinen, sich noch einmal überlegte. Bei Boccaccio benimmt sich Fortaringo gleich im Wirtshaus so, daß Angoliere in die peinliche Lage kommt „sunder do er sich von den die vmb in stunden also ansechen sache, die in dauchten wie sie fürmar gelaubten das Forteringo im sein gelte nicht genomen noch daz verspilt hette, sunder des seinen in den henden het, vnd im schuldig were“ [4]; im Spiel Nr. 81 fleht Klas Schellentaus einfach, der Junker solle ihm verspieltem Armen Geld geben, sich auszulösen und ihm verzeihen. Da Hans Sachs keine weitern Zuschauer außer dem Wirt auf der Bühne hat, so hätte das Benehmen des Knechtes, wie es die Quelle bietet, hier keinen rechten Sinn, weshalb es weggelassen ist; daß Hans Sachs im Meistergesang vom 14. Juli 1545 [5] und im Schwank vom 19. April 1559 [6] kürzte, ist begreiflich. Da ferner

1) Werke III, S. 205, 3.
2) Werke III, S. 205, 13.
3) l. c. 11ff.
4) S. 560, 12—15.
5) Goetze-Drescher, Fab. Nr. 215.
6) Goetze, Fab. II, Nr. 246.

Hans Sachs in Nr. 85 die Schüler nicht auf die Bühne bringt[1], erwähnt er sie auch nicht; darum braucht Xantus auch nicht Schulmeister zu sein (und wird, weil um Äsop, Philosoph). Denn Hans Sachs teilt keinem ohne Grund eine Profession zu; darum speist Xantus 452 auch nicht bei einem Schüler, sondern beim Meister Zeno zu Nacht.

Wenn man die kurze Zeit, die Hans Sachs für die Abfassung brauchte, bedenkt, so kann man sich unmöglich dem Eindrucke entziehen, daß wir vor uns Produkte des Waltens eines bedeutenden Talentes haben. Selten ist Hans Sachs bei dieser Sorgfalt zu peinlich genau; alle diese geregelten nebensächlichen Züge sind als Teile in ein Ganzes gewoben und üben in den Spielen eine bestimmte, oft bedeutende Wirkung aus. Es ist die Konsequenz des Dramatikers, der von vornherein das Bild des zu Schaffenden in allen Einzelheiten fertig vor Augen hat, die sich hier kund tut.

§ 49. *Erschöpfende Deutlichkeit und Klarheit.* Über alles liebt Hans Sachs Deutlichkeit und Klarheit; wie breit gibt nicht in Nr. 49 der Nachbar die Erklärung, während in der Quelle und im Meistergesang vom 5. Dezember 1537[2] ja überhaupt keine gegeben wird; zum voraus wird der Zuschauer in Nr. 51 im Monologe Eulenspiegels 1 ff. orientiert, damit im folgenden ja nichts unklar bleibe; in Nr. 63 motiviert Hans Sachs genau, warum die Alte diesen Rat erteilt, indem das Verhör auf der Bühne vorgenommen wird; fast juristisch genau führt Nr. 81, 221—32 der Wirt aus, wieso ihm der Vorwurf des Diebstahls nicht gemacht werden könne; die Quelle erzählt kurz „eines solichen Forteringo in ward“, während wir im Spiel erfahren, daß der Junker zum „Unterkeuffel“ geht, um sich einen Knecht zu verschaffen, und später hat es auch Clas von diesem erfahren, daß der Junker einen Knecht brauche; Nr. 85, 582 versäumt der Harfenist nicht zu bemerken, er wolle jetzt gehen und es der Frau sagen, damit wir nachher auch wissen, wer es dieser erzählt hat.

Dieses Bestreben geht jedoch dann und wann zu weit, wenn er allzu erschöpfend sein will, wie etwa in Nr. 49, wo er 193—6

1) Vgl. § 56, S. 346.

2) Goetze-Drescher, Fab. Nr. 71.

alle Kräuter, die der Mann gekauft hat, einzeln mit Namen anführt, oder wenn Nr. 61, 29 dieser nicht genug löbliche Eigenschaften seiner Ehehälfte aufzählen kann; auch Nr. 68, 66—9, 74—8, 82—6, 98 f., 121 f., 151 f., usw., ähnlich wie schon im Kampfgespräch[1], im Gegensatz zur Quelle, findet Hans Sachs kaum ein Ende mit seinen Aufzählungen. Zum Glück wiederholt sich das nicht oft.

Im allgemeinen wird eine gewisse Regelmäßigkeit in den verschiedenen charakterisierenden Momenten jedem in die Augen springen. Das führt uns zu einem weitern Punkte.

§ 50. *Herrschaft des Typus.* Hans Sachs steht natürlich unter der Herrschaft des Typus; dann und wann aber ist er völlig sein Sklave, willenlos läßt er sich von ihm leiten und bestimmen, und es ist das stets von verderblichen Folgen. Ein halbes Dutzend Fälle, die markantesten, mögen dies veranschaulichen. In der Quelle zu Nr. 47 ist Dionysius wenig getadelt, im Gegenteil, es heißt dort: „So weit haben diß geschicht die geschicht schreiber beschrieben / wir thůn hie zu daß dises nicht hette mögen geschehn / wo Dionysius nicht so ein weiser / scharpffsinniger vnd spitziger man were geweßt / der mit solchem muster vnd vorbild den stadt der Tyrannen also hette kŏnnen abmalen/ vnd für die augen stellen / deßhalben jn auch Cicero preißt/ daß er in seinem leben måßig / vñ weiß geweßt sei / klůg alle sach zvverrichten vber die maß / ist aber in solchen neyd seiner bůrger gerathen /“, dann aber freilich „von den mißhandlungen die er etwan gethan / daß / so er sich gern rechtschaffen gehalten / het er es doch ohn gefahr seines lebens / nicht mehr thůn kŏnnen./.“ Also der Tadel wird durch Lob bedeutend überwogen. Hier im Spiel haben wir von Anfang bis Ende nur den schrecklichen Tyrann; schon in seiner ersten Rede gibt sich Dionys als solcher zu erkennen. Dann ist auch die Stelle, die Hans Sachs aus dem Meistergesang „Der Künig Eckhart“ vom 1. April 1536[2] übernommen (22—6), bezeichnend: da doch Dionysius so ohnegleichen ist, so gehorsame Untertanen hat, so wundert sich Damon über sein Gebaren:

---

1) Werke III, 205 ff.

2) Stiefel, Germ. 37.

„Das du dich so trawrig erzeigst
Vnd dein angsicht vntersich neigst.
Ich hab dich auch in all dein sachen
Kein mal nie frölich sehen lachen," (23—6);

damit bekommen wir von Dionysius den Eindruck eines finstern Tyrannen. Selbst die in Aussicht stehende Gnade des Königs motiviert sich Damon damit, daß er stets seine, des Dionys, Tyrannei billige; wie unrecht jener auch immer handle, so sage er doch stets heuchelnd, er handle recht. Die zwei Trabanten, die ebenfalls aus obigem Meistergesang übernommen sind, versehen mindestens ebensosehr das Amt, den Tyrannen schrecklich zu malen, als das, Damon Furcht einzujagen; Dion und Nisius bezeugen laut ihren Abscheu vor seinen Greueltaten. Der Umstand selbst, daß Dionysius nicht nur ein Schwert drohend über dem Haupte des Damon hangen läßt, wie bei Petrarca-Vigilius, sondern auch noch die zwei Trabanten ihn schrecken müssen, wirft ein bestimmtes Licht auf den verabscheuungswürdigen Tyrann. Von 193 an bis zum Schluß enthüllt uns dieser dann selbst sein Inneres in seiner ganzen Schlechtigkeit, Ausführungen, die, dramatisch höchst überflüssig, allerdings nicht von gar zu großer Weltklugheit unseres Dichters sprechen. Alten und neuen Schriftstellern, besonders Plutarch, entlehnt er Momente, um den Tyrannen in seiner ganzen Abscheulichkeit uns breit vorführen zu können.[1] Im ganzen fast die Hälfte ist zur Hauptquelle hinzu ergänzt worden (92—112, 193—314), um ein detailiertes Bild zu schaffen. Aber unter dieser Menge von Charakterzügen erwarte man nur ja nicht individualisierende; wenn auch der eine oder der andere speziell auf Dionysius paßt, etwa weil er aus einer über Dionysius handelnden Quelle übernommen ist, so ist das Zufall und gewiß nicht von Hans Sachs gewollt. Alles Streben des Dichters geht darauf hin, den Typus, und nur diesen, genau und scharf zu zeichnen. Damit erklären sich in erster Linie die meisten Zutaten, alle diese Ausführungen von und über Dionysius, eine Figur, die in dramatischer Hinsicht eine so starke Bevorzugung nicht im entferntesten verdient. In Nr. 49 sodann haben wir in den Eingangspartien den ganz neutralen Typus „unglücklicher Ehe-

1) Vgl. Stiefel, l. c.

mann", ohne daß er deutlich auf den Ausgang vorbereitete; die gleiche Anfangssituation in den Ehestreitspielen hat einen solchen gemeinsamen Typus hier aufkommen lassen. Umgekehrt tritt in Nr. 63 die andere Partei mehr hervor; aber auch hier ist am Eingang der Typus übermächtig. Hans Sachs wollte ein Weib zeichnen, das den Mann nicht zu behandeln verstehe und daher Streit im Hause verursache; er geriet in den Typus „Eheteufel" hinein, und zur Kontrastierung wurde der Mann tadellos. Es deckte sich dieses Vorgehen mit seinen didaktischen Intentionen.[1] Dann im folgenden Stücke, in Nr. 64, haben wir in der ersten Streitszene zwischen Mann und Frau das geplagte Eheweib, und noch wenig ist sichtbar von dem unversöhnlich zänkischen Weibe; mächtig ragt ihre gedrückte Lage hervor; sie und die Schar der kleinen Kinder laufen barfuß und halbnackt herum, keinen Pfennig haben sie im Haus, wissen nicht, wie den Hauszins zahlen, usw. Im folgenden ist es dann in erster Linie das hadernde Weib mit seiner Starrköpfigkeit, das uns auffällt, ihre gedrückte Lage tritt weit in den Hintergrund zurück; ein neuer Typus, das zänkische Weib, ist entstanden. Und diese beiden Typen sind scharf prononciert getrennt. In der ersten Streitszene wollte Hans Sachs eben den liederlichen Ehemann schildern, und zu diesem Behufe paßte ihm am besten als Kontrastfigur der Typus „geplagtes Eheweib"; erst nachher dann, in der Szene mit der Mutter, werden wir mit dem dramatisch wirksamen Charakter der Figur bekannt gemacht, erst da führt uns Hans Sachs den Typus des zänkischen Weibes vor: jener Typus hatte nur kontrastierende Bedeutung, dieser zweite aber ist der dramatisch in Frage kommende. Also durch die Situation hat sich der Dichter zur Wahl des Typus hinreißen lassen, sie wirkt hier so mächtig auf ihn ein, daß er ein ganz nebensächliches Moment in der Charakteristik, das mehr nur kontrastierend und reflektierend wirken soll, zu etwas Vorherrschendem sich ausweiten läßt; ein Zeichen, wie nahe bei der Hand dem Dichter der Typus liegt und welche Zugkraft er auf ihn ausübt. Das heißt schon beherrscht sein vom Typus. In Nr. 57 ist des Typus der Kupplerin wegen jede wirksame dramatische Einheit in die Brüche gegangen.[2] Hans

1) Vgl. § 30, S. 231 ff.
2) Vgl. § 22, S. 167 f.

Sachs kennt nur die gewandte Kupplerin, nicht aber eine, die geprügelt wird, und daher läßt er die Hauptfigur, die er schon auf eine hohe Höhe der gegensätzlichen Leidenschaft geführt hat, plötzlich fallen, und die Katastrophe einzig zwischen zwei andern Figuren vor sich gehen, welche plötzlich dramatisch in den Vordergrund getreten sind. Oder Nr. 82. Da wollte Hans Sachs die Entstehung des Streites zwischen Mann und Frau vor Augen führen; er rückt mit dem ganzen Apparat der Schilderung eines zänkischen Weibes auf den Plan, es mußte dem Typus Genüge getan werden, und auch der Mann wird schon von Anfang an als der geplagte Ehemann gezeichnet. Dieser Typus, gleichwie der der Frau, gehören ja erst in zweiter Linie in die Handlung hinein. Bedenklich ist dann der Fall in Nr. 85, das kein reines Fastnachtspiel ist. Die Absicht des Hans Sachs war, diese fünf Akte hindurch den „weisen vernünftigen richter" (8) mit seinem klaren Verstande uns vorzuführen. Er zeigte, wie Äsop nicht nur aus jeder Lage mit heiler Haut davonzukommen wußte, sondern sie auch nach seinem Willen umzugestalten verstand. Und nun schließt das Stück mit der bestimmten Aussicht auf schwere Bestrafung des Helden; warum? Gewiß nicht, weil Äsop sich etwa im Laufe der Handlung mit schwerer Schuld beladen, oder sagen wir besser, nachgerade eine Bestrafung verdient hatte. Das ist nicht Hans Sachsens Art, Strafen, oder wenn man will deren Notwendigkeit, mit dem bloßen Vorhandensein von Schuld zu motivieren, diese Motivierung geschieht bei ihm stets mit vielen oder wenigen Worten; so fein ist die poetische Gerechtigkeit bei Hans Sachs nicht; und wenn ein Vergehen soll bestraft werden, so geschieht dies, wenngleich nicht immer, ganz auf der Bühne, womit er die Wirkung erhöht. Hier bricht er völlig mit dem vorgefaßten Plan und weicht von der zugrunde liegenden Idee ab. Im Äsop [1] schließt der Abschnitt mit der Schimpfrede der wieder nach Hause gelockten Frau, und dann geht der Verfasser gleich zu einer folgenden Anekdote über; da ist nichts von einer Versöhnung des Xantus mit seinem Weibe, oder gar einer Bestrafung Äsops. Hans Sachs läßt sich eben

1) S. 53.

wiederum von der Situation hinreißen. Wir können wahrnehmen, wie vom dritten Akte an die Darstellung des Ehestreites zusehends anwächst, so daß das Spiel, das als eine Darstellung des großen Verstandes Äsops begonnen und bis tief in die zweite Hälfte des Spieles sich fortgesetzt hatte (im Prolog ist noch gar nicht von Xantus die Rede, nur von Äsop, so wenig wollte da noch Hans Sachs jenen herausarbeiten), nun am Schlusse in ein Spiel über Ehestreit übergeht. Für die streitenden Ehegatten, sowohl für das trotzige, zänkische Weib, als auch für den friedliebenden, besänftigenden Mann hatte Hans Sachs den Typus bereit; kein Wunder, wenn die Darstellung des Ehestreites, die doch nur von untergeordneter Bedeutung, nur Mittel zum Zweck ist, da sie einfach die Darstellung der Taten Äsops ermöglichen soll, breit wurde, um den Typus zur völligen Entfaltung kommen zu lassen. Für die Figur des Äsop aber war kein Typus vorhanden, kaum ein nahestehender, dem etwa Züge entlehnt werden könnten (einige Züge hat er mit Markolf in Nr. 26 gemein, und Hans Sachs vergleicht auch direkt 80 f. den Äsop mit diesem; Markolf dann weist wieder eine entfernte Verwandtschaft mit dem Narren in Nr. 83 auf); da lag denn die Gefahr nahe, daß die beiden ihm bekannten und von ihm bevorzugten Typen die Herrschaft an sich rissen und den dem Dichter etwas ungeläufigen in den Hintergrund drängten. Die Wahrnehmung können wir ja so oft machen, daß Hans Sachs, sobald er bei der Charakteristik in bekanntes Fahrwasser gerät, breit wird; nicht immer sind die Fälle so kraß, wie bei diesen Beispielen, daß sich ein eigentlicher Typus unberechtigterweise auftut, oder ein nebensächlicher zur Herrschaft gelangt. So haben wir uns in Nr. 85 diese vom dramatischen Gesichtspunkt aus unsinnige Versöhnung am Schlusse des Spieles zu erklären.

Doch, wie schon bemerkt, derartig starke Fälle sind nicht allzu häufig, besonders nicht in früheren Jahren; nach und nach aber neigt er mehr dahin, sich vom Typus lenken zu lassen.

§ 51. *Vereinigung von Eigenschaften und Geschehnissen von mehreren Personen auf eine.* Wenn der dramatische Dichter den rohen Stoff in Bearbeitung nimmt, so wird er sich

oft genötigt sehen, ganze Figuren zu eliminieren. Ein guter Dramatiker aber wird, wo nur immer sich ihm Gelegenheit bietet, von diesen dem Untergang geweihten Figuren brauchbare Eigenschaften, charakterisierende Geschehnisse und dergleichen weiterhin verwerten, indem er sie auf bleibende Personen überträgt. Denn gar oft ist eine Figur nur aus bühnentechnischen Gründen hinderlich, während Eigenschaften und Geschehnisse gar gut noch zu verwerten wären, und das weiß ein Dichter wie Hans Sachs wohl zu schätzen. Eine solche Konzentration schafft Reichtum in der Charakteristik. Der alte Chanigiano in Nr. 23 tritt schon 21 ff. auf, um zu warnen, nicht erst, wie in der Quelle, als Nicola ihn um Rat fragen muß. Im altfranzösischen Fabliau ist irgend eine Kuh vom Wolf zerrissen worden; Nr. 36, 157 ff. die des Contz Tötsch; es konzentriert sich so mehr Interesse auf diesen. In Nr. 46 ist alles Reden und Handeln der Nachbarn und Freunde auf Anthoni allein übertragen. In Nr. 62 tritt der Wirt nicht auf, alles Tun ist von Philippo und Nicolosa auf die Wirtin allein vereinigt worden; statt Bruno, Buffelmacho und Nello haben wir hier den einzigen Ulla Lapp, der ihre Worte und Taten übernommen hat. In Nr. 72 sind die Kinder weggelassen und die Weiber tanzen nun um den Kessel herum, die Handlungen einer Gruppe weniger bedeutenderer Figuren sind einer Gruppe bedeutenderer zugewiesen worden, welches Prinzip ja Hans Sachs ziemlich regelmäßig befolgt. In der Quelle zu Nr. 85 sind es Schüler, die ihre Bemerkungen machen, als Äsop über die Antwort seiner Mitsklaven lacht; hier sind es diese selbst; auch später ist es wieder der „Harpfenschleger", und nicht ein Knecht, wie die Quelle sagt, der der Frau die Nachricht bringt, Xantus wolle wieder heiraten.

So erhalten die Figuren mehr Fleisch und Blut, da sie bedeutender werden.

§ 52. *Vorliebe für Darstellung gewisser Personen.* Es kann dann aber auch vorkommen, daß ein Charakter, eine Figur über Gebühr herausgearbeitet ist; es sind das stets Lieblingsfiguren des Dichters, bei denen seine Darstellungsfreude eben einfach den Damm durchbricht; in den Quellen erfahren

sie diese Bevorzugung gewöhnlich nicht. So verhält es sich etwa mit den zwei Weibern in Nr. 19, sowie dann und wann bei den Typen des Ehestreites, wie wir schon gesehen haben.[1] Andere Male wieder gereicht es solchen Figuren durchaus zum Vorteil, wie wenn z. B. in Nr. 23 der Charakter der Sophia besonders fein, feiner als der der übrigen Figuren des Spiels, ausgearbeitet ist, weil diese Gestalt eben die Schaffensfreude des Dichters besonders angeregt hat; oder wenn dasselbe der Fall ist beim Pfaffen und beim Schüler in Nr. 37, oder beim genialischen Spitzbub Clas Schellentaus in Nr. 81, oder dem Narren des 83. Spieles. Es sind das alles Lieblingsfiguren des Hans Sachs; daher sind sie oft mit einer so reichen Fülle von Zügen ausgestattet. Es sind das aber Ausnahmen; denn in der Regel wendet Hans Sachs den dramatisch lebensfähigsten Figuren auch in der Charakteristik sein Hauptinteresse zu, oft sehr im Gegensatz zur Quelle, wenn nicht etwa die Lehre sich zu breit macht.

§ 53. *Kontrastfiguren.* Als eines der vorzüglichsten Mittel, den Charakter in seiner wirkungsvollen Eigentümlichkeit scharf hervortreten zu lassen, erkannte Hans Sachs das Motiv der Kontrastfigur. Welche Wirkung er in Beziehung auf den dramatischen Bau mit dem Gegensatzmotiv ausübt, haben wir schon in § 22 gesehen. Gar oft können wir nun nachweisen, daß er Kontrastfiguren neu geschaffen hat. So die Magd in Nr. 23; 61 ff. zeigt sie eine menschlichere Gesinnung, als Sophia; sie glaubt, diese liebe den Nicola wegen seiner „schön vnd zarten jugend“, usw; damit tritt sie in Gegensatz zu der kalt berechnenden Buhlerin, wodurch deren Charakter schärfer beleuchtet ist; auch 198 ff. zeigt sich die Magd menschlicher: Sophia hat soeben noch ihre Freude über die Überlistung des Nicola ausgesprochen, da bemerkt die Magd, er daure sie sehr, nicht nur, weil er ihr, der Magd, viele Geschenke gebracht habe, sondern auch, weil er die Sophia wirklich geliebt habe; um so mehr kalt berechnend kommt uns daneben die Sophia vor. Bei Boccaccio ist diese „Meyd“ alles eher als Kontrastfigur. Auch in Nr. 35 hat Hans Sachs die Freier als Kontrastfiguren eigentlich erst geschaffen. Die Frau in Nr. 43 ist in ihrer Geschick-

1) Vgl. § 50.

lichkeit im geheimen Buhlen von Hans Sachs mit feinen Zügen gezeichnet worden; furchtlos, im Vertrauen auf ihre Listigkeit, trotzt sie der Gefahr. Daneben stehen die Magd und auch Leonetta als Kontrastfiguren; ihre Furcht vor Entdeckung verläßt die beiden nicht bis zur Ankunft des Mannes, was alles von Hans Sachs neu geschaffen ist.[1] Die Frau einerseits und die Magd und Leonetta andrerseits sind so bedeutend voneinander entfernt worden, daß die letztern durch ihren Gegensatz auf die erstere wirken. In Nr. 45 aber hat Hans Sachs der Magd einen etwas lockern Charakter gegeben, so daß sie zur Kontrastfigur neben der reinen Frau wird, womit deren Reinheit noch mehr hervorgehoben ist. Clas in Nr. 53 ist Kontrastfigur zu Simon Wirdt, womit dieser Feigling schärfer beleuchtet wird; in der Szene 117—68 tritt er zum erstenmal mit Simon zusammen auf, und es wird hier ihr späteres kontrastierendes Verhalten motivierend eingeleitet: Simon ist in sinnloser Angst befangen, und voll Vernunft hält ihm Clas entgegen, wenn er doch niemanden beleidigt habe, so habe er auch nichts zu fürchten, der Inquisitor könne ihn aus irgend einer unbedeutenden Ursache vor sich haben kommen lassen; das Unbegründete der Furcht wird dadurch bemerkbar, wodurch recht augenscheinlich wird, was für einen Eindruck allein der Name des Inquisitors auf Simon zu machen imstande ist. Simon vor dem Inquisitor: seine Furcht steht im Gegensatze zum Schlusse der vorhergehenden Szene und wird dadurch erhöht. Nun entspinnt sich in Gegenwart des Simon Wirdt das Wortgefecht zwischen Clas und dem Inquisitor: Clas hält dem Inquisitor vor, das sei doch kein Grund, einen Menschen so in Angst zu jagen; auf die Entgegnung des Inquisitors hin, er wisse eben nicht, was ein Ketzer sei, antwortet Clas, einer, der junge Katzen mache und verdreht die Reden des Inquisitors, schilt ihn einen Narren, grauen Esel, einen Dieb usw. Simon ist Zeuge davon und winselt trotzdem in der folgenden Szene aus Angst vor dem Inquisitor. Die Wirkung der Kontrastwirkung ist hier stark fühlbar. Der Mann in Nr. 63 ist, im Gegensatz zur Quelle, vollkommen frei von Schuld an dem

---

1) Vgl. § 14, S. 57.

Ehezwist: die Frau allein ist schuldig und dieses neue Moment wird ganz besonders in dem speziellen Streitfalle markiert. Schon im Monologe des Mannes vor der Ankunft der Frau wird durch Ausmalung der momentanen Situation der Mann in unsern Augen entlastet und die Frau belastet; in dem darauffolgenden Auftritte zwischen den beiden tritt dann die Unschuld des Mannes entschieden hervor; das hat Hans Sachs hier hauptsächlich darum getan, um den Mann als Kontrastfigur zur Frau benutzen zu können: die Schuld liegt einzig auf seiten der Frau, und durch dies Danebenstellen der Kontrastfigur springt das noch mehr in die Augen; man beachte 1 ff.: der Mann arbeitet fleißig; das Weib aber bleibt lange aus und klatscht; usw.

Andere Male wieder, wo schon etwas wie Kontrastfigur in der Quelle vorhanden ist, hat Hans Sachs den Abstand kräftig erweitert. So sind in Nr. 28 Mann und Frau viel besser gegensätzlich charakterisiert: er Schwächling, ängstlich; sie handfest, frisch dreinfahrend und dreinhauend; aus seinen Worten kann man einen gewissen unwillkürlichen Respekt herauslesen; sie spricht verächtlich. Die Kontrastfiguren in Nr. 31 (Halb Freund — Coridus und Medius) sind ebenfalls im Spiel sehr gut auseinander gehalten, besonders die zwei Heuchler sind drastisch gezeichnet.[1] Aber auch ihre Gegenfigur: 338 scheint der halb Freund ja eine wahre Freude daran zu haben, daß er einen Menschen begraben kann, den der Sohn seines Freundes ermordet hat, kein Wort des Tadels, im Gegenteil; hier hat Hans Sachs allerdings des Guten etwas zu viel getan. In Nr. 45 ist die Unschuld der Frau viel stärker betont, wodurch, indem sie als Kontrastfigur zum Manne wirkt, das ungerechte Vorgehen des Mannes mehr hervortritt. Auch in Nr. 49 finden wir der Quelle gegenüber gebesserte Kontrastfiguren; das Weib ist ein Hans Sachsscher Eheteufel schlimmster Sorte[2]; daneben wird der Mann als guter Ehemann herausgestrichen: während er das erste Mittel anwendet, wird er um so schonender gegen sie, je bösartiger sie wird; auf alle ihre Vorwürfe geht er ein

1) Vgl. § 46, S. 315 f.

2) Vgl. § 20, S. 101 f., § 22, z. B. S. 156 ff.

und widerlegt sie in aller Ruhe (146—9, 156 f., 170 f., 176—9); aber auch nachher redet er sie mit „liebes Weib" an (221, 232, 264, 276), und nicht das Geringste wäre an ihm auszusetzen; ihre Bosheit tritt so mehr zutage, was Hans Sachs auch bezweckt. Inquisitor und Simon in Nr. 53 sind schärfer differenziert: jener der unnahbare, unantastbare Pfaff, der im überlegenen Tone spricht, dem alles um ihn her mit Ehrfurcht begegnet; dieser von der äußersten Ängstlichkeit und Furchtsamkeit und daher von höchstmöglicher Devotion. Gegenseitig heben sich die beiden hervor, die Charaktere treten schärfer ans Licht, werden kerniger.

§ 54. *Frühes, kraftvolles Einsetzen mit der Charakteristik.* Wie die Hans Sachsschen Figuren überhaupt mit kräftigen Strichen gezeichnet sind, so ist auch das erste Einsetzen mit der Charakteristik kraftvoll. Hans Sachs bestrebt sich auffallend, uns so bald als möglich den Charakter der wichtigern Personen wenigstens in Umrissen bekannt zu geben, und zwar am liebsten in einem Monologe. Es ist das eine Regel, die er mit ziemlich seltenen Ausnahmen beobachtet. Prinzip wie Modus sind charakteristisch für Hans Sachs; wo er anders handelt, liegt sehr oft ein durchsichtiger Grund vor; so tritt in Nr. 16 Kargas nicht zuerst etwa mit einem charakterisierenden Monologe auf, weil es eben gar nicht notwendig ist. Denn — und das ist sowohl sehr geschickt im Interesse eines raschen Ganges, als auch ein großer Fortschritt dem alten Fastnachtspiel gegenüber, das hierin die Extreme liebt — das ganze Wesen seiner Person, sein Charakter, seine Umstände sind schon vor seinem ersten Auftreten von den drei Bauern in genügender Weise uns bekannt gegeben worden: eine Erbschaft ist ihm zugefallen (19 ff.) und er ist als Geizhals verschrien (26 ff.); nachdem kann er ohne weiteres 43/4 zu den andern hinauftreten. Ähnlich in Nr. 83, wenn dort der Gast gleich zu den übrigen auftritt, abgesehen von realistischen Momenten, die hier noch von Gewicht sein mochten. Aber daneben vergleiche man dann Ausführungen, wie Nr. 23, 1 ff., Nr. 26, 1 ff., Nr. 27, 1 ff., wo wir nicht den Edelmann allein, sondern in Gemeinschaft mit den dramatisch eng mit ihm verbundenen Knechten auftreten

sehen, ferner Nr. 32, 21 ff., Nr. 53, 45 ff., Nr. 57, 1 ff., ähnlich Nr. 74, 33 ff. (und 56 ff.), Nr. 81, 19 ff., usw. In Nr. 41 finden wir trotz dem vorherigen Bekanntgeben des Charakters noch einen Monolog des Hermann Dol 63 ff., aber hier mußte Hans Sachs einen solchen Hintergrundsmonolog haben, da die folgende Szene ja bei Hermann Dol spielt, was in Nr. 16 leicht zu ändern war, und die Breite, mit der der Monolog angelegt ist, wird bei einer solchen Lieblingsfigur des Dichters begreiflich, wenn sie auch nicht ganz zu rechtfertigen ist, da die Handlung damit nicht viel vorwärts gebracht wird. In Nr. 45 läßt Hans Sachs sogar die Frau abgehen, nur, um dem Manne Gelegenheit zu geben, gleich bei seinem ersten Auftreten in einem Monologe seinen Charakter zu enthüllen; nachher tritt die Frau wieder auf. Es ist das nicht der einzige derartige Fall.

Bei den Gegenfiguren verfährt hierin der Dichter nicht weniger sorgfältig, wie zu ersehen ist aus Beispielen, wie Nr. 23, 51 ff., wo Sophia freilich mit der eng zu ihr gehörenden Magd im Dialog auftritt, oder Nr. 27, 80—102, wo der Abt mit seinem Knecht erst überfallen wird, nachdem wir ihren Charakter erkannt haben, ferner Nr. 31, 1 ff., Nr. 32, 1 ff., wo sehr fein Simplicius und Reichenburger je einzeln vorgeführt werden, zuerst die Gegenfigur mit ihrem Monologe, dann sein Gegenspieler; daß nicht das umgekehrte Verhältnis auftritt, ist begreiflich, da Simplicius ja etwas vom andern will, zu ihm geht, der Reichenburger also mit seinem Gespräch auch einen Hintergrund der daraus entstehenden Handlung zu bilden hat; ferner Nr. 46, 31 ff., womit nicht, wie Mac Mechan S. 52 meint, nur eine Zeitpause ausgefüllt werden soll, Nr. 57, 1 ff., Nr. 58, 1 ff., Nr. 63, 105 ff., Nr. 68, 21 ff., was den acht referierenden Versen des Kampfgespräches entspricht, Nr. 81, 19 ff., oder gar Nr. 85, 138 ff., wo die Verhältnisse für den Dichter etwas schwierig lagen: entweder hätte er müssen den Mercurius mit seinen drei Sklaven zuerst auftreten und dann den Xantus hinzukommen lassen, oder umgekehrt, was aber das von Hans Sachs peinlich genau beobachtete Verhältnis von Situation und Geschehnis auf den Kopf gestellt hätte, während bei dem ersten Verfahren Xantus, die nach Äsop wichtigste Person der Handlung, resp. Handlungen, keine Gelegenheit gehabt hätte, zuvor

in seinem Monolog Charakter, Umstände usw. zu zeigen; so tritt denn zuerst Xantus mit einem Monolog auf, um dann gleich wieder abzugehen, da er hier den Kaufmann nicht findet, er

> „Wil ûebr ain stůnd zwo kůmen wider,
> Ob leib aigen knecht kemen sider.“ (145f.),

dann kommt Mercurius mit seinen drei Sklaven, womit eine Situation gemalt wird, aus der dann mit dem Auftreten des Xantus (179) weitere Handlung entsteht. Und so noch oft.

Aber selbst bei auch nur irgendwie bedeutenden Nebenfiguren finden wir diesen charakterisierenden Monolog vor dem Eingreifen in die Handlung, was etwa bei den Weibern in Nr. 19 wahrzunehmen ist, wo natürlich nicht einzelne Monologe vorhanden sind, sondern Dialog, dann Nr. 31, 141 ff. beim halben Freund, Nr. 51, 28 ff. bei den Blinden, wo Hans Sachs einer Andeutung in Pauli folgt, Nr. 57, 33 ff. beim Domherrn, 249 ff., wo die Kupplerin abtreten muß, um den Monolog des Ehemannes zu ermöglichen, dann beim Herzog Nr. 58, 11 ff.; Nr. 74, 81 ff., wo Hans Sachs beide Weiber abtreten läßt: die Schwiegermutter schickt ihre Tochter in den Keller, Wein zu holen (obschon nachher keiner gebraucht, er also nicht nötig ist); sie selbst aber will gehen, dem Pankraz zu winken und ihm die Tür zu öffnen; dann folgt der Monolog des Pankraz, den also Hans Sachs nicht einfach zu den Weibern eintreten lassen will; usw.

Hans Sachs hat auch oft, wie wir schon kurz berührt haben, ein Mittel zur Beschleunigung des Beginnes der Handlung angewendet, das ganz besondere Erwähnung verdient: eine Person charakterisiert nicht nur s i c h in einem Monologe, sondern auch eine später hinzukommende; so braucht etwa in Nr. 37 der Pfaff keinen Monolog mehr zu halten vor seinem überraschenden Erscheinen; oder in der Einleitung von Nr. 49 ist die Frau von ihrem Manne so drastisch geschildert worden, daß sie gleich in die Handlung eingreifen kann, um dann etwa nachholend noch in Monologen aufzutreten. Es sind also meistens Fälle, wo ein Monolog zwischenhinein recht störend wirken würde.

Nachholende Monologe zu Charakterisierungszwecken, wie

Nr. 38, 81 ff., Nr. 49, 201 ff., usw. versehen dann in solchen Fällen ihren Zweck vollkommen.

Denn alle diese Monologe sollen ja nicht abschließend charakterisieren, sondern nur einen Hauptton zum voraus anstimmen, und darin ist Hans Sachs mit seiner markigen Weise Meister. Es ist eine seltene Ausnahme, wenn er da einmal eine Andeutung in der Quelle fand: Tatsachen wohl, aber erst er hat sie in den meisten Fällen in den Dienst der Charakteristik gestellt.

§ 55. *Psychologisches.* Zum Schlusse sei noch hingewiesen auf die große psychologische Wahrheit und Feinheit, die sich überall in den Hans Sachsschen Fastnachtspielen findet; eine tiefe Menschenkenntnis spricht zu uns, und ein Vergleich mit den Quellen vermag so recht zu veranschaulichen, wieviel aus des Dichters Werkstätte stammt; es ist wahrlich nicht wenig, und gar nicht selten ist es, was man etwa psychologische Pointen nennen könnte. Kein Spiel, dessen Vorlage uns bekannt ist, wüßte ich zu nennen, das bei einem Vergleich mit den Quellen nicht durch mehrere solcher Momente eine mehr oder weniger große Überraschung in uns wachriefe. Wie richtig ist es psychologisch z. B., wenn Hans Sachs in Nr. 24 die Bäuerin gleich durch die klagenden Worte der unbekannten Vertriebenen eingenommen sein läßt, während der Bauer viel zurückhaltender ist! Prächtig läßt sich aus der Rede der Frau ihre gerührte Stimmung wahrnehmen, nicht etwa nur, indem sie das und das ausspricht, sondern auch aus Anreden an andere Personen, usw. (vgl. „mein hertzen lieber man“ (52), „arm weyb“, „hertzlich fro“, usw.). Der Bauer in Nr. 25 meint nun (309 ff.), da er sich vom Kuhdieb betrogen sieht, im ersten Moment, von jedermann betrogen zu werden; so glaubt er, auch der Bettelwirt stecke bei diesem Handel unter einer Decke mit dem Kuhdieb. Dem Reichenburger kommen Nr. 32, 345 ff. bei diesem großen Verluste alle andern der letzten Zeit wieder in den Sinn, was psychologisch durchaus wahr ist. In Nr. 37 ist die Angst des Pfaffen, dann deren Übergang in Frechheit und schließlich in ganz heillose Bestürzung außerordentlich fein von Hans Sachs gestaltet; da jener läuten hört, hat er gewaltig Angst, sowie er aber sieht,

daß es nicht der Bauer, sondern nur ein fahrender Schüler ist, so ärgert er sich doppelt, einmal, daß ihm der Schüler unnötigerweise solche Angst eingejagt hat, und dann überhaupt, daß dieser sein geheimes Entre - deux unterbricht, und diesen Grimm nun behält er gar nicht für sich, wie in der Quelle („der pfaff in seinem mut g e d a c h t " usw.), sondern er, der unmittelbar vorher noch selbst gestanden hat, wenn jetzt der Bauer käme, so wäre er völlig rechtlos, er, der in verbrecherischer Absicht in dieses Haus Eingedrungene, benimmt sich dem Schüler gegenüber völlig wie der Herr des Hauses, er weist ihm mit Kraftausdrücken die Tür. Es ist dies psychologisch gut beobachtet: sobald keine Gefahr mehr droht, wird der Feigling zum Frechling[1]; ja Hans Sachs dringt noch tiefer ein mit seiner Charakteristik: nicht nur weist der Pfaff dem Schüler die Tür, er macht ihm auch Vorwürfe über seinen Lebenswandel, wirft ihm vor, er sei ein Dieb, ein Bauernbetrüger! Und dies in einem Augenblick, da von einer Sekunde zur andern der Bauer heimkehren kann, dem er dann als Einbrecher völlig preisgegeben ist: es ist das mehr als komischer Ärger; wir haben hier den Feigling, der, weil er sich momentan sicher fühlt, unverschämt wird. Also auch hier wieder Hans Sachs zaghaft die Bahnen individueller Charakteristik betretend, wie denn überhaupt diese Figur von ihm ganz besonders sorgfältig herausgearbeitet worden ist.[2] Fein ist dann in Nr. 43 diese allgemein menschliche Entschuldigung der Frau 56 ff.: das Glück lächelt ihr heute so einladend, da der Mann fort ist

„Wer weiß, wenns mir mehr wird so gut!
Bin nicht allein, die solches thut!" (57 f.),

welcher Zug natürlich ganz von Hans Sachs stammt. Dann Nr. 46, 290 ff. Oder wenn das Mannweib in Nr. 49, 238 ff. keine Furcht vor ihrem Mann, aber um so größere vor Zauberei hat, womit sie meint von diesem Schwächling besiegt werden zu können. In Nr. 51, als 136 ff. jeder der drei sagt, er habe das Geld nicht, geraten sie hintereinander, machen sich gegenseitig Vorwürfe und decken alte Geschichten auf; 160 f. wirft der Wirt der Wirtin vor, sie hätte es wissen sollen, daß die Blinden

1) Siehe auch § 14, S. 57 f.

2) Vgl. l. c.

kein Geld hätten; keines will schuld sein; 373 begreift der Wirt nicht alles; das ist ihm aber ganz gleich, für ihn handelt es sich in erster Linie um den Taler, mag da der Pfaff reden, was er will. Prächtig ist dann auch, wie von den drei Blinden immer der folgende Eulenspiegel schwerer klagt, als der vorhergehende[1]; 114—5 glauben die zwei armen Teufel, wenn der Junker so viel Geld habe, daß er ihnen einen ganzen Taler schenken könne, so müsse er es im Spiel gewonnen haben, weil bei ihnen das der Fall wäre, ein Beispiel, wie gut sich Hans Sachs in die Gedankensphäre dieser kleinen Leute versetzen kann. Und wie er auch psychologisch ein abgerundetes Ganzes bieten will, zeigt uns Nr. 57, 1 ff. der Monolog der Kupplerin: jetzt erst auf der Bühne faßt sie den motivierten Entschluß, Kupplerin zu werden, sie ist es noch nicht; und dann 51—60 wird uns ihr Gemütsprozeß, der der Anrede an den Domherrn vorausgeht, offen klar gelegt. Denn auch auf das Vorführen der psychologischen Entwicklung legt Hans Sachs sehr großes Gewicht, was unzählige Zutaten bezeugen (vgl. hier auch 250 ff.); wie denn z. B. auch der ganze psychologische Prozeß, der im Pfaffen des 58. Spieles vor sich geht, mit sichtlicher Liebe und vorzüglich von Hans Sachs geschildert ist; man vergleiche 290 ff., wo der Pfaff sich nicht selbst Schuld gibt, obschon doch er ausgeschwatzt hat, sondern der Kellnerin. Auch Nr. 62 Schluß, wo alle einander Buhlerei in der Hitze des Streites vorwerfen, ist psychologisch durchaus wahr. Der Liebende Nr. 74, 116 ff. glaubt nicht, daß der Mann sterben werde, er hat vielleicht schon lange gehofft, aber er weiß, was man am sehnlichsten erwartet, trifft nicht ein; usw. Der psychologische Zustand soll auch gut erkennbar sein; viele Bühnenanweise lehren das; Nr. 26, 14 sagt Melisso sogar direkt, Joseph sei „entsetzt, bleich und gelb“, ein nicht selten vom Dichter verwendetes Hilfsmittel, das aber oft wie hier, etwas billig und unbeholfen ist, wenngleich es natürlich nur zur Verstärkung, nicht ausschließlich, angewandt ist. —

Ein Vergleich mit den Quellen lehrt uns also, daß Hans Sachs auch in der Charakteristik, die ja, wie sie sich uns dar-

1) Vgl. § 22, S. 162 f.

bietet, in den allgemeinen und speziellen literargeschichtlichen Darstellungen meist eine gerechte Würdigung erfahren hat, viel, den größern und anziehenderen Teil, selbst geschaffen hat. Wir haben gesehen, daß ihn meist der Typus noch beherrscht, manchmal überstark, daß er aber die Typen mit einem großen Reichtum von Zügen ausstattet; wir haben beobachtet, daß er vielfach, wenn auch zaghaft, die Bahnen individueller Charakterisierung betritt. Wir haben ferner wahrnehmen können, daß es meist sein Werk ist, wenn die Handlung aus dem Charakter entspringt, wenn wir einen konsequenten, wahrscheinlichen Charakter haben, wenn wir ein den Charakter ergänzendes und bestimmendes Milieu finden, und wir haben weiterhin gesehen, daß er bei der Charakteristik große technische Schwierigkeiten zu überwinden weiß. Wir finden zwar Schwächen, aber gegenüber den vielen Vorzügen treten sie doch zurück. Hans Sachs wirkt mit Kontrastfiguren in Fällen, wo die Quelle nichts dergleichen hat, andere Male verleiht erst er ihnen die rechte Wirkung und als guter Psychologe dringt er tief in das Innere der Menschenherzen ein, in weit höherm Maße als seine sämtlichen Vorlagen; er konzentriert Charakterzüge und Geschehnisse von mehreren Personen auf wenige und begreift die Notwendigkeit eines richtigen Darstellens und Entwickelns der Charaktere, sehr im Gegensatz zu seinen erzählenden Vorlagen, wie auch das Kernige, Entschiedene der Charakteristik sein Eigentum ist. Gewiß erhebt er sich mit der Vertiefung in das geheimnisvolle Menscheninnere nicht zu der Höhe Molières; aber ihm deshalb, wie Schweitzer[1] es tut, das Vermögen, zum allgemein Menschlichen durchzudringen, abzusprechen, geht entschieden zu weit. Hans Sachsens Charakteristik weist nichts von einer Herrschaft vlämischen Kleinkrams auf; bei aller Beachtung des Details skizziert er doch eher, die Hauptzüge dominieren. Gerade der Vergleich mit den Quellen zeigt uns, wie oft wir es erst Hans Sachs zu verdanken haben, wenn wir bei so manchen Charakteren den Hauch des ewig Wahren spüren.

Und noch etwas. Wie oft kann man nicht hören und lesen, bei Hans Sachs herrsche eben „noch" der Typus, und etwas

1) S. 305.

geringschätzig, „nur" der Typus. Abgesehen davon, daß der reine Typus im Drama ein Unding ist und in den Fastnachtspielen des Hans Sachs kaum in den allegorischen Figuren von Nr. 24, Nr. 68 und ähnlichen anzutreffen ist, bestreiten wir, daß ein Vorwiegen des Individuellen in einem solchen Fastnachtspiel große Anziehungskraft und Wirkung ausüben würde. Da ist der Typus durchaus am Platze. Einmal ist das Fastnachtspiel entschieden zu klein, als daß in ihm ein Individuum dramatisch wirksam könnte dargestellt werden, und dann handelt es sich hier ja nie um historische oder sonst interessante einzelne Persönlichkeiten, sondern meist um Alltagserscheinungen aus dem Volke, und — die Wirkung soll in der überwiegenden Mehrzahl der Fälle auch eine komische sein; denn das Lächerliche interessiert am Alltagsmenschen am meisten. Aber freilich nicht der reine Typus; denn die hervorragendste Aufgabe wird auch für den Fastnachtspieldichter darin bestehen, will er eine Gestalt, die Leben atmet, schaffen, den Typus in einem ansprechenden Verhältnis mit individuellen Zügen zu versehen. Hans Sachs hat nun darin gewiß nie eine eigentlich künstlerisch vollendete Höhe erreicht; aber er strebt danach und hat manchmal schon eine gute Strecke Wegs bis zum Ziel zurückgelegt. Sehen wir uns um in den Literaturen, so finden wir die Regel geltend, daß, je unentwickelter eine Literaturperiode ist, um so mehr der Typus herrscht. Selbst in unsern ritterlichen Kunstepos spielt, Wolfram allein ausgenommen, nur der Typus eine Rolle. Auch da kann man noch einen großen Teil von Handlung und Rede zum voraus erraten, während ein neuerer Dichter gewiß diese Heldengestalten als Individuen zeichnen würde und müßte; ähnlich in den alten französischen und italienischen Epen. Wenn also Hans Sachs nicht höchste Vollkommenheit erreicht, so ist das ganz begreiflich; das hätte in jener Umgebung nur ein Genie vermocht. Hans Sachs verwendet ferner nie den ganz gleichen Typus zweimal, er variiert immer, und wo in einem Spiele der nämliche Typus mehrfach vertreten ist, da schafft er Untertypen: ein Weg zur Vollkommenheit. Er geht ab von der alten Manier, die auftretende Person einfach „ein Bauer", „ein Ritter", „die Frau", usw., zu nennen und entfernt sich darin oft von seinen Vorlagen: wiederum ein Schritt

vom starren Typus weg. Wohl sind seine Bauern deutsche Bauern, grobe Lümmel des 16. Jahrhunderts, wohl sind der Pfaff, der fahrende Schüler, das alte Weib, usw., Figuren aus seinem Lande und aus dem Leben und der Literatur seiner Zeit, aber noch im Jahre 1894 haben sie bei den festlichen Wiederaufführungen überall gegen Erwarten großen Erfolg erzielt; denn sie weisen unendlich viele allgemein menschliche Züge auf.

Also wenn auch der Typus in einzelnen Fällen bis zum Exzeß überwuchert, so ist er doch wieder in sehr vielen Fällen voll lebendiger Wahrheit und weist sehr oft eine reiche Dekoration von individuellen Zügen auf; mehr darf man aber von Hans Sachs gar nicht erwarten. Denn er ist kein Shakespeare und kein Molière.

II. Äufsere Technik.

A. Szenische Technik.

Auch einige Fragen der äußern Technik mögen kurz behandelt werden.

§ 56. *Weglassen unnötiger Personen.* Es ist eine falsche Ansicht, wenn man glaubt, Hans Sachs lasse sich in der Personenfrage, um dies gleich vorweg zu nehmen, binden durch die Quelle. Statisten kennt er nicht. Aber auch Figuren, die nur wenig zu sagen haben, wie etwa der Schüler in Nr. 45 sind äußerst selten. So läßt Hans Sachs denn gar oft nebensächliche Figuren der Quelle beiseite.[1] In der Quelle zu Nr. 16 muß die Magd den Harn des Kranken zum Arzt bringen, und erst dann erscheint dieser; indem Hans Sachs den Arzt gleich kommen läßt, kann er sich die Rolle der Magd ersparen. Auch die mehr eine passive Rolle spielende Frau des Calandrin hat Hans Sachs nicht. Nr. 19, 131 ff. muß der Amice den Käufer markieren; denn diesem hätte er keine genügend volle Rolle zuteilen können; auch die Freunde des Kaufmanns finden wir im Spiel nicht. Der Abt Boccaccios kommt mit einer ganzen Gesellschaft an, in Nr. 27 mit nur einem Knecht; auch die Söldner des Decameron sind auf zwei reduziert, während noch der Meistergesang vom 20. Januar 1537[2] „selb drit“ hat. In der Quelle zu Nr. 31 geht Lucius zu allen seinen Freunden, aber hier erscheinen nur zwei von den zwölf. In Nr. 32 finden wir die vier Träger, Statisten, natürlich nicht. Auch in Nr. 35 mag Hans

1) Vgl. auch § 51, S. 331 oben.

2) Goetze-Drescher, Fab. Nr. 70, 17.

Sachs gedacht haben, daß zwei Freier den ganz gleichen Dienst versehen können, wie drei, mit vollem Recht. Während bei Legrand[1] „la famille“, bei Barbazan[2] „si parent“ dem Jungen zureden, haben wir in Nr. 36 den einzigen Oheim Fritz. Nr. 41, 185 heißt der Pfarrer den Hermann Dol, die „Nachbarn“ hieher aufbieten, wie in der Quelle; aber trotzdem werden hier nur die vier Personen des Spiels geprüft; die zwei Bauern Knol und Drol können nicht die gemeinten Nachbarn sein; denn sie waren ja schon zugegen, als der Pfarrer dem Hermann Dol den Auftrag gab; hier hat den Dichter das Bestreben, nur wichtige Personen im Spiel zu verwenden, zu einer nachlässigen Inkonsequenz geführt. In Nr. 42 erblicken wir zwei Bauern, statt der zahlreichen Mönche der Quelle. In Nr. 45 ist der überflüssige Kaplan weggelassen, und in Nr. 46 nimmt Anthoni die Stelle aller Freunde und Verwandten ein. Salomo ist in Nr. 49 weggelassen, und das kann hier Hans Sachs um so ruhiger tun, als er ja in diesem Spiel das einzige Gewicht auf die praktische Anwendung des Ratschlages gelegt hat, während in Nr. 26, wo mehr noch das theoretisch-lehrhafte überwiegt, er berichten will, wie der und der in den Besitz einer Lehre gekommen sei und was für einer Lehre, und da war die Person des Salomo natürlich eher notwendig; im Meistergesang vom 5. Februar 1537[3] geht der Mann, wie bei Boccaccio zu Salomo, denn in einem Meistergesang handelt es sich nicht um volle Rollen. Der Ulenspiegel, sowie Pauli, haben zwölf Blinde, ebenfalls der Meistergesang vom 26. Januar 1547[4]; Hans Sachs in Nr. 51 hat drei. Eine Wirtsstube mit Gästen hat er nie auf der Bühne, weshalb er am Eingang von Nr. 53 änderte. In Nr. 57 sind der Bote[5], resp. die vier Chorherrn[6] wegen zu geringer Rollen weggelassen, aus dem gleichen Grund der Wirt (Philipp) in Nr. 62, und auch das alte Mütterlein, mit dem[7] Tessa bei

1) Legrand d'Aussy, Fabliaux, Contes usw. III³, 331.
2) III, 149, 27f.
3) Goetze-Drescher, Fab. Nr. 71.
4) Vgl. Lappenberg, Ulenspiegel, S. 273; Goetze V, V.
5) Keller, Nr. 37.
6) Gesamtabent. I, IX, 352.
7) Bocc.-Steinh. 561, 11.

Boccaccio anlangt; bei Hans Sachs ist Agnes selbst ein alter Drache. Auch die Konzentrierung der drei Figuren Bruno, Buffelmacho und Nello in den einzigen Ulla Lapp ist hier durchaus gerechtfertigt. Der „los man" in Nr. 64 kommt nur mit einem Zechgesellen, statt mit zweien. Zwei Nachbarinnen vertreten in Nr. 72 die größere Anzahl in der Quelle, und die sehr überflüssigen Kinder sind nicht übernommen. Ebenso das Gefolge des Fürsten in Nr. 75, wofür vielleicht der Narr eingeführt ist; auch kommt Neidhart nur mit dem Narren und kämpft mit drei Bauern, statt daß er mit Rittern erscheint und mit 32 Bauern kämpft, wie Neithart Fuchs. Nr. 81 weist zwei Bauern auf, statt „einiger", wie die Quelle hat, und die Leute, die um die zwei herumstehen, wie der Knecht dem Junker um Geld bestürmt, sind nicht aus der Vorlage übernommen worden. Indem in Nr. 82 der Richter die Streitenden kennt, braucht Hans Sachs auch die Nachbarn nicht, mit denen er nichts anzufangen gewußt hätte. Ein Knecht statt mehrerer findet sich in Nr. 83. Die „zwai klaini knäbli", die Äsop in Nr. 85 erschreckt, sind weggelassen, denn Hans Sachs hat im Fastnachtspiel nie Kinder auf der Bühne; in der Quelle hat der Kaufmann eine größere Anzahl von Sklaven in seinem Besitz, da er ja einen Teil in Ephesus verkauft und dann noch zwei außer Äsop hat; aber im Spiel besitzt er schon 116 ff. nur zwei Sklaven; die Rollen der Schüler des Xantus, die sich über das Lachen des Äsop wundern, sind seinen beiden Mitsklaven mit übergeben; die Dienerinnen der Frau sind nicht übernommen; an Stelle eines Knechtes des Schwiegervaters des Xantus finden wir hier wieder den Harfenisten; die ganze Affäre mit den Zöllnern war entbehrlich; ebenso der Vorfall mit den Mägden, und auch für den Gärtner hätte der Dichter keine volle Rolle gehabt wie auch für die Freunde, weshalb die Geschichten mit dem Badewasser, der Linse, usw. beiseite gelassen sind; ebenso das Mahl mit den Schülern. Also überall scheidet der Meister mit weiser Hand. Nicht ein einziger Fall ist mir bekannt, wo ich das Gefühl hätte, es sei eine Person unnötigerweise übernommen worden. Diese Beschränkung ist ein Hauptcharakteristikum für das Fastnachtspiel des Hans Sachs, sehr im Gegensatz zum alten Fastnachtspiel.

Der praktisch-technische Grund, daß er so weniger Schauspieler brauchte, hat vor allem neben rein dramatischen Momenten den Dichter mit bestimmt.

§ 57. *Gleichmäßigere Verteilung der Rollen.* Hans Sachs sah klar, daß die an sich schon an Umfang kleinen Fastnachtspiele nicht eine Verzettelung der Wirkung in unbedeutende Figuren gestatte. Dieser Erkenntnis entsprang nun auch das Bestreben, allen Figuren — immerhin unbeschadet der nötigen Schattierung und Abstufung — eine möglichst gleich starke Rolle zuzuteilen. Nach Ausmerzung aller nebensächlichen, irgendwie entbehrlichen Figuren blieben ja so wie so meist nur noch aktions- und entwicklungsfähige übrig. Schon früh läßt Hans Sachs in Nr. 28 den Nachbarn auftreten; da er ihn einmal durchaus braucht, so will er ihm auch eine starke Rolle zuteilen; so gibt denn dieser dem Manne den Rat, während in der Quelle der Bekannte erst kommt, wie der Mann nach der Prügelszene vor dem Hause sitzt. Der Kaufmann (Freund) in der Quelle ist eine stumme Figur, ein Unding bei Hans Sachs, und so läßt dieser den Simplicius denn in Nr. 32 allein zum Reichenburger gehen, während im Äsop die alte Frau (Sapiens) ihn zum Wucherer begleitet. Auch gibt die Frau des Reichenburger diesem den Rat und stachelt ihn auf, die tausend Gulden zu behalten, welchen Charakter der Frau Hans Sachs aus Petrus Alphonsus IV übernommen hat; so erhält diese ihren Teil Initiative und Aktivität, die Rollen werden etwas ausgeglichen. Auch mit einem Beschluß sucht er etwa die Rolle einer Figur zu verstärken, wie in Nr. 43; im gleichen Spiel tritt Leonetta als redende Person auf, und seine Rolle ist dramatisch ausgebildet; auch diejenige der Magd in Nr. 45 ist gestärkt. Und in Nr. 49 verhält es sich wieder ähnlich, wie in Nr. 28: in der Erzählung Paulis geht der Mann zu Salomo und dieser erteilt ihm den Spruch „in verbis“ usw., aber im Spiel gibt der Nachbar dem Manne den Rat, berichtet, er erinnere sich, vor Jahren von einem uralten Manne gehört zu haben, der auch ein so bitterböses Weib gehabt habe, er sei zu Salomo gezogen, und der habe ihm dann den und den kurzen Rat (83 ff.) gegeben. Hans Sachs wollte in diesem Spiel, da sich dann ja nachher die zwei gegen-

spielerischen Personen allein gegenüberstehen, der einen der beiden noch eine Figur zugesellen: neben das Weib noch jemand hinzustellen, wäre nicht notwendig, beinahe unnatürlich gewesen, denn diese Person weiß sich nicht nur allein zu helfen, sondern durch ihre leidenschaftliche Sprache ist auch schon genug Leben in die Figur gelegt. Anders beim Mann; er ist hier der aktive Spieler, er ist in einem Zustand, aus dem er aus verschiedenen Gründen herauszukommen sucht, und den er den Zuschauern zu schildern hat; neben ihm ist daher in allen Fällen eine Nebenfigur am Platze, wenn das Stück Leben haben soll; es ist nun nicht die Art des Hans Sachs, eine Nebenfigur neu zu schaffen, ohne sie völlig zu beleben, und wie konnte das besser geschehen, als daß er diese Nebenfigur dem Manne den Rat erteilen läßt, wie er aus dieser üblen Lage herauskommen könne. In Nr. 51 läßt er Wirt und Wirtin breit klagen; sie gewinnen so an Boden; auch die drei Blinden lassen in ihren Rollen die Sorgfalt des Dichters erkennen. Nr. 57, 194 ff. rät die Magd der Frau, der Kupplerin zu folgen; und nachher läßt sich die Frau zuerst lange von der Magd bitten, bis sie dem Mann verzeiht; auch hat Hans Sachs die Version übernommen, in der die Magd den Mann mit der Kupplerin kommen sieht. Der Schlußmonolog des Herzogs in Nr. 58 soll ebenfalls dessen Rolle verstärken. Agnes in Nr. 62 hat eine breitere Stellung, als Tessa bei Boccaccio; auch das Weib in Nr. 64 der Quelle gegenüber, und 273 ff. gibt wieder der „los gesell“ den Rat. Im ersten Akt von Nr. 75 ist die Initiative, im Gegensatz zur Quelle, auf alle drei Bauern verteilt; die Steigerung erweist sich hier trefflich zu gleichmäßiger Rollenverteilung. Auch in Nr. 77 hat der Dichter nach Vermögen die Rollen ausgeglichen, und in Nr. 81 erteilt der Gevattersmann dem Gevatter am Anfang des Spieles den Rat, Kandel und Flasche zu kaufen; sein Auftreten wird so bedeutend breiter; der Harfenist in Nr. 85 ist auch Knecht von Xantus Schwäher; usw. Fälle wie die Figur Philipps, der nur am Anfang mit 23 Versen auftritt, sind selten. Hans Sachs braucht eben diese Person unbedingt auf der Bühne, um mit der Abschiedsszene wirken zu können; ihm, oder dem Schüler in Nr. 45, den Bauern in Nr. 81, u. a., die ja nur kurz vonnöten sind, ein breites Auftreten zu gestatten, wäre pedan-

tisch; dazu ist Hans Sachs ein zu guter Dramatiker, als daß er sich so von Regeln einschnüren ließe.

Es scheint mir dieses „Aufleben“, das, soweit es sich erkennen läßt, in den frühesten Spielen nicht so deutlich zutage tritt, im Grunde mehr ein bewußtes, kraftvolles Fernhalten zu sein von jener im alten Fastnachtspiel gewöhnlichen Anschauung, als trete die Person nur auf, ihr Sprüchlein herzusagen, als nur der Wunsch des Regisseurs, allen Spielgenossen eine zufriedenstellende Rolle bieten zu können. In den einzelnen Fällen liegen natürlich oft spezielle Gründe vor, aber die Erscheinung selbst ist eine durchgehende.

§ 58. *Seltenheit der völligen Neuschöpfung einer Figur.* So können wir denn bei Hans Sachs oft die Wahrnehmung machen, wie eine in der Quelle kaum erwähnte Person im Spiel eine volle Rolle erhält: der Arzt in Nr. 16, der alte Chanigiano in Nr. 23, weil er durchaus nötig ist, die Bäuerin in Nr. 24, die bei Pauli 3 gar nicht handelnd auftritt; denn das 24. Spiel ist nicht so eintönig, wie etwa Nr. 68, wo die beiden Gegner sich allein gegenüber stehen; die Bäuerin schafft Leben. Greschel in Nr. 25 erhält Namen und Charakter in voller Rolle, gleich wie der Bettelwirt; oder Coridus und Medius in Nr. 31, der Kaufmann in Nr. 32, Agneta in Nr. 43, die Wirtin in Nr. 51, die Magd in Nr. 57, die Kellnerin in Nr. 58, die Wirtin in Nr. 62, der Wirt in Nr. 81 und im nämlichen Spiel die zwei Bauern, dann in Nr. 84 die zwei Wächter und die Maid, die zwei Sklaven in Nr. 85 — sie alle hat Hans Sachs aus nichts geschaffen: einen Namen, ein willenloses Werkzeug fand er vor, wenn's viel war, oft nur kurz den Gattungsbegriff, und ihnen allen verlieh er einen bestimmten Charakter, versah sie mit Willen, stattete sie mit Empfinden aus.

Denn nur ganz selten hat Hans Sachs eine Figur wörtlich neu geschaffen. Dankbar aber folgt er jeder Spur und benutzt jede Andeutung, um seinen Zweck zu erreichen. Aus einer Gesellschaft wird ein Knecht (Nr. 27), aus einer Schar des Gefolges ein Hofnarr (Nr. 75), aus einem Knecht eine Magd (Nr. 84), u. s. w., alles aus guten Gründen. Sehen wir von den beiden Herolden in Nr. 85 ab, die ja keine Personen des Spiels

sind, sowie von den vier Figuren des zweiten Teiles von Nr. 68, dem Buhler, dem Landsknecht, dem Schlemmer und dem treuen Eckart, die natürlich nur zu lehrhaften Zwecken aus der Summe der typischen Moralfiguren genommen und an das eigentliche Spiel angehängt wurden, so finden wir in den Spielen, deren Quellen uns bekannt sind, als völlig neugeschaffen vom Dichter einzig die zwei Weiber in Nr. 19, die Frau des Geizigen in Nr. 32, die Gevatterin in Nr. 38 und Hermann Pich, also, mit Ausnahme der zwei Weiber in Nr. 19[1] lauter Figuren, die einen Dialog ermöglichen sollen. Selbst für die Figur der Frau in Nr. 32, wo ja auch der Reichenburger seinen Namen, wie schon Stiefel[2] nachgewiesen hat, aus Petrus Alphonsus III, 7 und IV, 1 entlehnt („ain rycher burger"), läßt sich in der Quelle eine Spur nachweisen: Äsop, S. 304, Z. 25 heißt es: „Damit s c h u o f f e r im syn guot fürderlich ze bringen", usw. Vielleicht ist auch, wie Stiefel[3] meint, die folgende Erzählung (IV) mit von Einfluß gewesen. In Summa ist charakteristisch, daß Hans Sachs ungern neue Figuren schafft; er greift leise Andeutungen auf, und darauf weiterbauend schafft er sich seine neuen Charaktere.

§ 59. *Übertragung zweier Rollen auf eine Person.* Im alten Fastnachtspiel gibt es Fälle, in denen, deutlich wahrnehmbar, eine Person zwei Rollen hat; ich erinnere nur an Keller Nr. 37, wo der Tumher und der eman durch den gleichen Schauspieler dargestellt wurden.[4] So deutlich tritt derartiges freilich im Fastnachtspiel des Hans Sachs nie zutage; aber fraglich ist doch, ob nicht die eine oder die andere jener paar kleinen Rollen, die freilich trotz ihrer Kleinheit alle gut ausgearbeitet, aber Ausnahmefälle sind, auf diese Weise eine Erklärung finden; in Nr. 51 haben z. B. die zwei Bauern sehr kleine Rollen (10 und 6 Verse); möglich, daß sie von andern gespielt wurden; Eulenspiegel und die drei Blinden waren in dem Moment nicht beschäftigt. Doch es sind das nur Vermutungen.

---

1) Vgl. § 22, S. 119ff.
2) Germ. 37, 209.
3) Germ. 37, 209.
4) Vgl. Keller S. 279, 5; 281, 3f.

§ 60. *Ausfüllen der Zeitpausen.* Zeitpausen sind meist auf das Geschickteste ausgefüllt. Das eine Mal wird durch irgend eine Person eine dramatisch wichtige Stimmung ausgedrückt, wie etwa durch die ahnungsvollen Worte der Magd Nr. 23, 334 ff., das Gefährliche des Wagnisses Nr. 43, 41 ff., und 87 ff., den gegensätzlich wirkenden Trotz Nr. 49, 201 ff., 249 ff., 289 ff., die gegensätzlich wirkende Freude Nr. 75, 372 ff. oder Nr. 81, 161 ff. oder Nr. 85, 348 ff. usw. Andere Male schaltet Hans Sachs auch Berichte ein, wie Nr. 23, 119 ff., wo die Magd einen Teil der Handlung, der sich hinter den Kulissen vollzogen hat, berichtet. Aber auch direkt die Handlung vorwärts treibende Ausfüllungsmonologe finden sich gar nicht selten: so der an dieser Stelle sonst ganz ungelegene Monolog des Teufels Nr. 19, 113 ff., der einen entscheidenden Entschluß mitteilt; oder Nr. 63, 257 ff., wo wir mit manchem Wichtigen bekannt gemacht werden; und der Fall ist noch besonders bemerkenswert, indem diese so ausgefüllte Zeitpause, die einen Zeitraum von einem Tag bis zum andern Morgen darstellt, dadurch, daß der Monolog gerade ungefähr in ihre Mitte fällt, unauffälliger wird. Nr. 85, 139 ff., während welcher Zeit man sich die Reise des Kaufmanns nach Ephesus zu denken hat, erfahren wir, daß Xantus wünscht, einen Sklaven zu kaufen. Solche Fälle sind häufig. Einige Male freilich sind die Pausen nicht ausgefüllt, aus verschiedenen Gründen: Nr. 31, 322/3 umgeht Hans Sachs eigentlich die Pause, denn ganz vernünftigerweise will er hier nicht mehr unnötig die Handlung in ihrem Flusse hemmen: Lucianus tritt ab, Lucius dreht sich um und klopft am Hause des halben Freundes. Nr. 41, 109/10 bleibt der Spielplatz leer: denn eine gleiche Person tritt wieder auf. Hans Sachs hatte eben hier keine Person zur Verfügung, die er mit einem Monologe hätte vorschieben können, was den Dichter natürlich nicht entschuldigt. Auch Nr. 85, 566 tritt nach der unausgefüllten Pause von neuem die gleiche Person auf, vielleicht weil Hans Sachs hier wieder keinen hemmenden Monolog dazwischenschieben wollte, und die neue Szene ist ja sehr leicht zu erkennen. Aber das sind Ausnahmen, und es hat sich gewiß niemand unter dem Publikum des Hans Sachs daran gestoßen. In der Mehrzahl der Fälle aber ist unseres Dichters Sorgfalt

und dramatische Geschicklichkeit anzuerkennen. Vor allem gibt sich Hans Sachs in den Fastnachtspielen nie solch peinliche Blößen, wie etwa in seiner Tragödie „Fortunatus“, wo[1] der Ernhold erscheint und mit sich selbst redet und Phrasen schwatzt, um die Pause auszufüllen.

§ 61. *Lokale Orientierung für den Zuschauer.* Mit Sorgfalt, und meist mit diskreten Mitteln, weiß Hans Sachs lokale und andere Orientierungen für den Zuschauer anzubringen. Er legt z. B. großen Wert darauf, daß eine neu auftretende Person gleich dem Zuschauer mit Namen bekannt werde, sei es nun, daß der Name einer kommenden Person von einer auf der Bühne befindlichen genannt wird, wie Nr. 16, 292, Nr. 23, 18 ff., Nr. 32, 280, Nr. 35, 43 ff., 101 f., 300 f., Nr. 36, 53, 215, Nr. 38, 6, usw., oder daß sich eine kommende Person durch die Anrede an schon auf der Bühne befindliche zu erkennen gibt, wie Nr. 19, 51, Nr. 28, 22, Nr. 49, 9, Nr. 64, 63, usw., oder daß eine kommende Person durch die Anrede direkt genannt wird, wie Nr. 36, 1, Nr. 84, 322, 329, usw., daß eine kommende Person angemeldet wird, wie Nr. 43, 59 ff., usw., oder, eine seltene Variante, indem die Edelfrau in Nr. 53, 237 ff. durch einen Brief die bevorstehende Ankunft des Adelsteiners erfahren hat.

So orientiert er auch bei mangelnder Szenerie über ein leicht mißzuverstehendes Lokal. Nr. 16, 116 sagt Urban den zwei andern, sie sollen hinter den Stadel treten, womit eine bestimmte Ecke auf der Bühne in ihrer Bedeutung erkenntlich gemacht wird; Nr. 31, 197 ff. wird genau beschrieben, wie Lucius anklopft; weil von dem Moment an ein anderes Lokal auf der Bühne soll gedacht werden, so ist diese Orientierung sehr am Platze. Da in Nr. 42 die Dunkelheit des Fegfeuergewölbes, mit allem, was dazu gehört, nicht konnte hergestellt werden, so beschreibt der Bauer das Lokal sehr genau, und diese Beschreibung ist in trefflicher Weise von Handlung begleitet. Auch die alt Vnhold Nr. 63, 265 ff. sagt, was sie machen wolle und beschreibt eingehend die Szenerie, die sich der Zuschauer dann denken mußte. Nr. 84, 129 ff. wird uns gleich am Anfang deutlich gemacht, daß dieser Ort nicht mehr der Markt ist.

1) Werke XII S. 210, 24—31.

Ganz ähnlich orientiert der Dichter ja auch vorher über etwas komplizierte Handlungen, wie Nr. 16, 91 ff. und Nr. 41, 184 ff. über die Pläne gegen den Geizhals, zu welchem Behufe im letztern Spiel Hermann Doll extra fortgeschickt wird; Nr. 42, 137 ff. über den Plan des Abtes, Nr. 51, 1 ff., was nur ja nicht mit einem Monologe nachgeholt wird. Nr. 85, 553 ff., usw. Das in Nr. 28 ohne Szenerie unverständliche Benehmen des Nachbarn wird 162—8 durch Worte erläutert.

So finden wir, daß überall mit kundiger Hand der Meister die Fugen verstreicht. Plumpe Orientierungen, wie etwa Nr. 26, 272, die jeder Wahrscheinlichkeit ins Gesicht schlägt, sind sehr selten.

§ 62. *Änderung aus szenischen Gründen.* Zahlreich sind die Änderungen, die Hans Sachs an den Vorlagen aus rein szenischen Gründen hat vornehmen müssen. Mitunter lagen freilich auch noch andere Motive vor; wenn in Nr. 28 die Frau ihren Gegner nicht die Stiege hinunterwirft, sondern 128 nur damit droht, so wollte Hans Sachs auch die Roheit mildern; ebenso wenn hier einfach „der man fleucht", während in der Quelle die Frau ihn im ganzen Haus herumjagt.[1] Oder wenn er in Nr. 32 die vier großen Truhen samt den vier Trägern durch ein „klein Schreinlein" ersetzt, so wollte er auch neben den szenisch-technischen Gründen die Katastrophe zuspitzen.[2] Wenn hier der Pfaff in Nr. 37 in den Ofen, statt unter das Dach flieht, so erhöht das auch die Komik. Oder wenn sich die Frau in Nr. 43 nicht bei der Ankunft Lamprechts und dann ihres Gatten jedesmal mit ihrem Buhlen im Bette befindet, so kam auch das Sittlichkeitsmoment in Betracht, obwohl die szenischen Bedenken allein bedeutend genug waren. Es ist in Nr. 46 feiner charakterisierend, wenn die Frau nicht „alle ire sterke anleget die türe auf ze stoßen", sondern mit den Schlüsseln an der Türe sperrt.[3]

Rein szenisch-technische Rücksichten leiteten ihn hingegen, wenn es sich um Änderungen wegen eines Mahles, oder sonst

1) Vgl. § 36, S. 252 f.
2) Vgl. § 6, S. 11 f.
3) Vgl. § 46, S. 293.

um Essen und Trinken handelt, was gar nicht selten der Fall war; darum sagt denn in Nr. 16 der Arzt 249 ff., sie wollen morgen ein Mahl veranstalten, da es eben Hans Sachs nicht auf die Bühne bringen mochte; gekonnt hätte er es wohl, denn Nachfolger (vgl. z. B. Sterzinger Spiele) lassen auch essen und trinken auf der Bühne; Hans Sachs aber will mit derartigem nicht wirken. So finden wir auch in Nr. 19 kein Mahl der Freunde, und vielleicht aus dem gleichen Grunde u. a. auch die Freunde nicht; Nr. 25, 62 sagt der Kuhdieb, er habe schon gegessen, er wolle sich jetzt zu Bette begeben; Nr. 36, 138 f. usw. wird über den Hochzeitsschmaus auf der Bühne berichtet. Die Quelle zu Nr. 47 sagt: „Da gebot Dionysius / mann solle Damonem zum wolleben berůffen / mann wolt essen / schlem̃en / prassen / zeigt ein ort an das ließe er zurichten auffs lustigst / alles mit Tapetereien behencken / mit Purpur vnd seiden ziern / mit schőnsten Blůmen den boden beståwen / Befahle mann solte die kőstlichsten speise aufftragen / so mann bekom̃en mőcht / allerley beste wein auffsetzen / in gold / silber / vnd edelgestein / daran die kunst besser war / dann des gold selbs / schien vnd glisse alles / der gast entsatzte sich ab der herrligkeit / vnnd war frőlich / Mann hette auch darbei allerley gattung bestes geruchwercks / allerley gesůltzwerck zu der anreytzung der Speiß ferr auß Morgenland her gebracht / Es waren da die schőnsten jungen / zarten gesellen / die zu tisch dienten / so mans haben mocht / die sahen auff die so aßen / was ihn mangelet vnnd gebraste / Damon der eiñ kőstlichen krantz auffthet / laint sich auff das Purpurisch betthe weychiglich / jetz ließe er sich beduncken er were recht selig / recht frőlich /“ usw.[1]; im Spiel aber kommt 56/7 Dion der Trabant und meldet Damon, die „Kőnglich Mayestat“ lasse ihn

„Auß sonderlicher gunst vnd gnaden
Auff sein verheißung zu jm laden.
Da solt sitzen auff seinen tron,
Tragen sein Scepter vnd sein Kron.
Auch so solt du haben an dir
All sein kleinat, geschmůck vnd zir
Vnd sein Kůngliches Purpur kleidt,“ (59—65).

---

1) S. 5, Z. 1—12.

114/5 erscheint dann Damon „königlich gekleidet“, und mit ihm Dion „schlecht gekleidet“ und 132/3 setzt sich der erstere; auch im Meistergesang „Das hanget Schwert“ vom 21. Januar 1546, werden, der Vorlage entsprechend, „der schön geschmückte Saal, die reich besetzte Tafel, überhaupt die Annehmlichkeiten des Lebens, die der Herrscher sich verschaffen kann, ausführlich geschildert“[1], wenn dann aber Goetze weiter fortfährt, „weil Damon dort irgend ein dem Dionysius fernstehender Mann ist; hier dagegen werden die den Tyrann bedrohenden Gefahren weiter ausgeführt; denn Damon ist sein erster Rat“, so scheint mir das die Diskrepanz nicht genügend zu erklären. Müssen wir nicht umgekehrt schließen, Damon ist hier sein erster Rat, weil sodann Hans Sachs die den Tyrannen bedrohenden Gefahren weiter ausführen kann? Den Damon zum Rate des Dionysius zu machen, lag ja sonst für Hans Sachs kein Grund vor, wohl aber, eine Darstellung des Gastmahles zu vermeiden; so übernimmt er von der Beschreibung des Prunkmahles und der Beschreibung der Gefahren nur das letztere. Als Ersatz für ersteres läßt er den Damon auf dem Thron sitzen, und warum Hans Sachs so änderte, ist bei der Vergleichung der beiden Versionen unschwer einzusehen: nicht etwa, weil der Thron eine größere Wirkung ausübte, die Machtstellung besser bezeichnete; das mag so nebenbei auch eine vom Dichter beabsichtigte Wirkung gewesen sein; der erste und hauptsächlichste Grund aber war, daß ein derartiges Prunkmahl, wie Petrarca es verzeichnet, szenisch undarstellbar war, denn nur die Pracht hätte wirken können. Nun glaube man aber ja nicht, daß auch bei der umgestalteten Szenerie im Spiel viel Umstände gemacht worden seien; etwas zum Sitzen ist freilich dagewesen, Damon mag auch eine Krone, ein Szepter, einen roten Mantel getragen haben, aber das war auch alles; wozu wäre sonst der Bericht des Dion (57 ff.), wozu sagte sonst Dionysius 115, Damon solle sich jetzt auf seinen Thron setzen, hier seien seine Garden und Trabanten:

> „Dein trewe Råht vnd wol bekanten,
> Dein Cantzler vnd Truchsessen heut,
> Deine Hoffierer vnd Spielleut,

1) Goetze, IV, S. XIX.

Die soln dir etlich schôn Comedi,
Auch etlich trawrige Tragedi
Spilen, auch wirt man vor dir springen,“ usw. (120—5),

als um durch Worte eine fehlende Ausstattung zu ersetzen und zu ergänzen; hier konnten Worte die Wirkung eines durch Lesen und Hören und Sehen bekannten Bildes vervollständigen, bei der Version der Quelle nicht. Der Wirt in Nr. 51 trägt seinen Gästen nichts zu essen und zu trinken auf, wie in den Quellen, sondern spricht nur davon, im Gegensatz auch zum Meistergesang; und 94 ff. hat er aufgezählt, was er alles vorrätig habe, und was er ihnen alles geben wolle. In Nr. 74 schickt die Alte ihre Tochter 81 ff. in den Keller, Wein zu holen, aber diese geht, und — bringt natürlich keinen, während in der Quelle die drei essen und trinken, als der Mann heimkommt. Auch das Mahl im letzten Akt von Nr. 75 findet hinter den Kulissen statt, aber Neidhart, der Narr und der Fürst treten der Reihe nach auf und berichten; weil Hans Sachs aber dennoch die Hauptsache, die Unterhaltung der beiden Schwerhörigen, der Bedeutung gemäß, die dieser Partie im Verlauf des Spieles zukommt, zeigen will, hat er dafür die Begrüßungsszene um mehr als das Fünffache verlängert. Nr. 81, 131 ff. läßt Hans Sachs vor dem Mahle des Junkers und seines Knechtes dem Wirt anzeigen, er werde nun gehen, das Mahl aufzutragen, und während des Mahles läßt Hans Sachs den Clas auf der Bühne erscheinen, der erzählen muß, der Junker sitze noch bei Tische und speise. Schon weiter geht Hans Sachs in Nr. 83, wo der Junker und der Gast Wein trinken, während es freilich in der Quelle heißt: „da man nun also zu dem tisch sasz vnd wolt anfahen essen“, usw.; hier scheint Hans Sachs eine Bewirtung für absolut nötig erachtet zu haben. Auch in Nr. 37 ist die Partie, in der Äsop beim Mahle mit den Schülern die klugen Antworten gibt, weggelassen. Wir sehen, unser Dichter ist nicht leicht in Verlegenheit zu bringen.

Es kann sich aber auch sonst um Gegenstände handeln, die er nicht gut auf die Bühne bringen kann. Hans Sachs läßt in Nr. 43, 86/7 Leonetta und die Frau abtreten, das Hemd zu beschauen, das die Frau für ihren Buhlen angefertigt hat; man ist natürlich versucht, anzunehmen, Hans Sachs habe damit

den Satz der Quelle: „mit einander ir Freude hetten"[1] ins Sittliche umwandeln wollen; Mac Mechan § 64 nimmt es auch an. Mir scheint das nicht wahrscheinlich, denn wenn Hans Sachs dieses Unsittliche der Quelle hätte absichtlich ausmerzen wollen, hätte er ja einfach die zwei Personen nicht brauchen abtreten zu lassen. Es liegt hier ein viel mehr äußerlicher Grund vor, ein Grund mehr szenisch-technischer Art: Hans Sachs wollte diesen Beweis der Liebe der Frau zu ihrem Buhlen, diesen realistischen Zug hineinbringen; hätte er nun auf der Bühne den Leonetta das Hemd bewundern lassen, so hätte bei der Vorstellung doch in erster Linie diese „künstlerische Arbeit", wie Leonetta noch keine gesehen (99 f.), auf der Bühne müssen vorhanden gewesen sein, und ein so schönes Exemplar mochten der biedere Handwerker und seine Spielgesellen nicht zur Verfügung haben: einzig darum treten die beiden ab. In solchen Dingen überläßt der Dichter nicht gern alles der Einbildungskraft des Zuschauers. Ganz ähnlich verhält es sich ja auch Nr. 57, 111 2: Hans Sachs hat hier die Version, die das „vingerlein", und nicht die, welche das „sidin gürtelein und einen kluogen sekkel" (Gesamtabent.) hat, übernommen. In der Quelle zu Nr. 58 besteht die Belohnung im Rock des Herzogs, im Spiel in Geld: denn die Leute hätten auf der Bühne dann auch einen solch kostbaren, mit Perlen besetzten Rock, oder etwas dem Gleichendes haben müssen; ein Niederschlag der Version der Quelle findet sich 336: der Herzog verspricht dem Eulenspiegel noch ein „hoffkleid". Die Quelle von Nr. 63 hat „3 Stück Speck", was Hans Sachs in „3 Taler" ändert. Auch in Nr. 72 war eher noch ein Kessel aufzutreiben als drei, wie die Vorlage hat. In Nr. 85 finden wir zu unserm größten Erstaunen jedoch, daß Hans Sachs treu der Quelle folgte, und das Hündlein auf die Bühne bringt, wie schon in Nr. 61.

Ähnlich wie mit obigem Beispiel aus Nr. 47 verhält es sich nun mit einer Änderung in Nr. 19, nur daß es hier einzig auf die Wirkung ankommt, die bei der an sich möglichen Übertragung ins Dramatische vernichtet worden wäre. In der Quelle zitiert der verarmte Mann den Teufel in einem Walde: hier

1) S. 436, 5.

erscheint er ihm während des Gesprächs, in seinem Hause, müssen wir annehmen. In der Quelle geschieht dieser Vorgang natürlich nur darum im Wald, weil dadurch die Beschwörungsszene und die Teufelserscheinung in der Vorstellung des Lesers grausiger wird. Wenn Hans Sachs hier nun den Wald weggelassen hat, und auf andere Weise zu wirken sucht, so tut er dies nicht insofern aus szenischen Gründen, als etwa der Wald nicht darzustellen gewesen wäre, in solchen Fällen wird leicht eine fehlende Szenerie durch ein paar Worte ersetzt, was z. B. Nr. 25, 117 zu beobachten ist, sondern vielmehr, weil die grauenerregende Wirkung des Waldes auf der Bühne unmöglich erzeugt werden konnte. Nr. 25, 117 sollte eben mit dem „Weldtlein“ nichts bewirkt, sondern nur ein bestimmter Ort zur Orientierung für den Bauern angegeben werden. Darum hält es Hans Sachs für ganz unnötig, den Mann in Nr. 19 am Schlusse des Monologs etwa erklären zu lassen, er wolle jetzt in den Wald gehen und den Teufel zitieren. Mit seiner Änderung erreicht er vielleicht ebensoviel, als die Quelle. In Nr. 25 haben wir bloße (fingierte) Szenendekoration; Wald ist Wald, gleichwie in Nr. 47 die Königsabzeichen etwas Absolutes sind, die so oder so wirken; hingegen beim Hemd in Nr. 43 und hier Nr. 19 beim Wald kommt es auf die reale Qualität, auf die nur durch Sehen erzeugte Wirkung an. Auch der kleine Raum der Bühne war oft bestimmend. So ist unter anderm in der Quelle zu Nr. 63 vorgeschrieben, die Frau solle so weit vom Baum entfernt bleiben, als sie werfen könne (damit sie nicht sehen kann, daß das alte Weib dort hinten sitzt); davon ist im Spiel nichts gesagt.

Es ist nun eine Freude zu sehen, wie geschickt sich da Hans Sachs überall zu helfen weiß; nie merkt man eine Verlegenheit heraus. Da Hans Sachs in Nr. 25 keine Kuh auf die Bühne bringen und natürlich auch nicht zeigen kann, wie der Kuhdieb mit der Kuh bis zum Walde zieht, so läßt er 79—104 jenen erzählen, wie er es anstellen wolle; 138/9 „beschaut“ dann allerdings der Bauer die Kuh auf der Bühne, und 164/5 „treibts der pawr hin“, aber da hat dann der Bauer wohl einfach an eine Stelle hingesehen (vielleicht hinter den Brettern), die 131 der Kuhdieb für die Zuschauer als Kuh bezeichnet hatte, und 164/5 begnügte sich der Bauer auch wieder mit den entsprechenden

Gesten. Um in Nr. 27 das Gefängnis nicht auf der Bühne darstellen zu müssen, bringt der Ritter nicht selbst dem Abt die Nahrung, wie bei Boccaccio, sondern schickt Knecht Wursthans, der dann berichtet; den Wagen des Abtes kann Hans Sachs nicht bringen; so läßt er denn den Schrammfritz erklären, der Abt sei abgestiegen, weil der Weg zu „tieff" war. In der Quelle zu Nr. 35 läßt die Edelfrau den Freier durch ein Fensterlein die Jungfrau beschauen, während sie hier hereinkommt, und so der Adelsteiner sieht, daß sie gesund ist. Die Vorlage zu Nr. 38, sowie der Schwank vom 11. November 1548[1], haben „2 Steine", auf die das glühende Eisen gelegt wird, hier aber ist es ein Stuhl, weil ein solcher an den Orten, wo gespielt wurde, leichter zu haben war. Nr. 45, 209—35 ist sehr geschickt arrangiert. Hans Sachs mußte darstellen, wie die Frau und die Magd den Mann belauschen; er läßt zuerst die beiden Weiber auftreten und anzeigen, daß sie den Mann belauschen wollen; dann treten sie ab und der Mann erscheint mit einem Monologe; nachher kommen die zwei Weiber wieder und berichten, was sie gehört. Oder in Nr. 46: das Weib wirft einen Stein in den Brunnen, um den Mann glauben zu machen, sie habe sich hineingestürzt; das Geräusch deutlich nachzuahmen war aber schwer, mit den szenischen Mitteln der Fastnachtspielbühne nicht zu erreichen; um nun das Geräusch, das wohl sehr primitiv und unvollkommen erzeugt wurde, zu deuten, läßt Hans Sachs den Stefano aussprechen, wie er den vermeintlichen Fall des Weibes in den Brunnen höre:

„Ich hör ein pflumpff mit großem schalln.
Mein Weib wirdt sein in Brunn gefalln." (161 f.),

und 175 f. berichtet dann auch die Frau selbst über ihre Handlung. In Nr. 72 legt Hans Sachs wieder etwas mehr Wert auf Deutlichkeit; im Ulenspiegel ist die Wirtin „scheel", hier aber (vgl. 24 ff., 47) einäugig, weil jenes nicht, wohl aber dieses dargestellt werden konnte. In Nr. 75 war es nicht gut möglich, die Wunden den Bauern auf der Bühne zu schlagen, und so läßt Hans Sachs den Narren, der den Bauern gefolgt ist, nach dem Kampf auftreten und erzählen, wie sie verwundet seien.

1) Goetze, Fab. I, Nr. 113, 14.

Auch die Pferde in Nr. 81 waren unmöglich vorzuführen; um nun doch nicht die beiden zu Fuß nach diesem Orte kommen zu lassen, muß 126 ff. der Wirt sagen, er sehe dort zwei Reiter kommen, die bei ihm einkehren, er wolle gehen, sie zu empfangen und die Pferde in den Stall zu führen; aus 297 müssen wir dann schließen, daß auch bei der Weiterreise der Junker wieder zu Pferde reitet, aber 310 sagt Fricz Kegel: „Sieh, dort von ferr lauffen zwen mon" und wirklich treten denn auch der Junker und Clas zu Fuße auf, dies aber, ohne daß hier Hans Sachs den Mangel von Pferden motiviert hätte, wie er doch sonst tut (vgl. Nr. 27), was eine Nachlässigkeit des Dichters ist. In der Quelle nimmt Fortaringo dem schlafenden Angoliere das Geld aus der Tasche, hier aber aus dem an der Wand hängenden Reitwetschger des Junkers. Denn ein Bett will Hans Sachs nicht auf die Bühne bringen. Die Verfolgung durch die Wächter ist in Nr. 84 geschildert, und Franziska sagt, sie wolle aus dem Fenster zusehen, und berichtet nachher. Die Partie des Lasttragens in der Quelle von Nr. 85 wäre schwer darzustellen gewesen, weshalb sie weggelassen wird. Kurz, Hans Sachs bewegt sich da als ganz souveräner Herrscher, und die meisten seiner Auskunftsmittel sind solche, wie sie auch heutzutage noch vom dramatischen Dichter angewendet werden; in lebenswahrer Weise wendet er sie an. Mondschein kann Hans Sachs begreiflicherweise nicht künstlich darstellen; so behilft er sich denn mit Konstatierungen: es heißt in Nr. 84, 255 [1] oder 352 f.:

„Schaw, schaw, ich sich dort in der finster
Ein man, der schewcht des mones glinster;",

denn eine Fackel will Hans Sachs nicht auf die Bühne bringen. Umgekehrt ist in Nr. 46 nichts vom Mond gesagt, obschon das Stück auch in der Nacht spielt, weil eben Dunkelheit hier notwendig ist, da ja sonst die Frau ihre List nicht ausüben könnte; im Meistergesang vom 26. September 1545 [2] heißt es auch: „wan es stickfinster war darpey". Ebenso in Nr. 40, 155 ist es direkt gesagt, der Mond scheine nicht, weil Finsternis nötig ist.

---

1) Vgl. § 13, S. 44 f.

2) Goetze-Drescher, Fab. Nr. 238, 35.

Wo es angeht, vereinigt er die Örtlichkeiten verschiedener Szenen. So wohnt in Nr. 23 Chanigiano im gleichen Ort wie Sophia; in der Quelle in Neapel. Statt vor und in dem Hause, wie bei Pauli 3, spielt in Nr. 24 alles „in der taffern". Nr. 35 spielt ganz auf dem Schloß, nicht zuerst am Hofe und dann auf dem Schloß. Bei Boccaccio (490, 20 ff.) wird Calandrino in ein Weinhaus geführt und dadurch gefüllt, daß ihn die andern auf Kosten des Pfaffen trinken lassen; in seinem Rausche läßt er bei seiner Heimkehr die Haustür offen, und so können die zwei den Bachen stehlen; in Nr. 41 aber kommt am Abend Heintz Knol, Geräte bei dem Geizigen zu entlehnen, und während des Gesprächs stiehlt ihm Cuntz Drol den Bachen, eine ganz bedeutende szenische Vereinfachung. Statt daß etwa in einer besondern Szene Hermann Dol durch die Nachbarn aufgefordert wird, am Abend mit ihnen ins Wirtshaus zu kommen, dann in einer Monologszene die betrunkenen Bauern nach Hause kommen und schließlich als gegensätzliche Szene dazu die zwei Bauern unmittelbar vor dem Diebstahl noch einmal auftreten, wobei er dann erst noch die Wirtshausszene nicht hätte uns vor Augen führen können, weil er nie solche auf die Bühne bringt, kann er hier in einer Szene, statt in dreien, die ganze spezielle Diebstahlsangelegenheit darstellen und hat dazu noch den Vorteil, sozusagen die ganze Handlung auf der Bühne vorführen zu können; der Diebstahl an sich ist ja ganz nebensächlich. Hans Sachs hat so eine Szene voll Leben und voll Spannung geschaffen, alles ist auf eine kurze Zeit konzentriert.

Wenn rascher Szenenwechsel nötig ist, so weiß sich Hans Sachs ganz trefflich darein zu schicken, was wir auch schon haben sehen können, wie auch etwa Nr. 28, wo der Mann 162 3 hinausschleicht, um zu sehen, was jetzt der Nachbar bei seinem Weibe ausrichte, und das aus dem einzigen Grunde, um die Bühne freizumachen für die nun stattfindende Prügelszene zwischen Weib und Nachbar. In komplizierten Fällen gelingt es dem Dichter nicht minder gut.

§ 63. *Technisches.* Endlich sei noch auf eine Auswahl weiterer bedeutenderer technischer Regeln und Vorkommnisse

hingewiesen, die weniger einen bemerkenswerten direkten Gegensatz zur Quelle bedeuten, als vielmehr meistens äußerlich technische Begleiterscheinungen der Übertragung ins Dramatische sind.

Es gilt beim Auftreten der Person bei Hans Sachs die strenge Regel, daß die neu auftretende Person vor der auf der Bühne befindlichen spricht, eine an sich ganz natürliche Regel, die aber bei der Striktheit ihrer Durchführung noch etwas von dem ad hoc auftreten der Revue und anderen unentwickelten Dramaformen an sich hat. In sämtlichen Fastnachtspielen sind nun immerhin 57 Ausnahmen zu konstatieren, und da ist denn der Grund des Abweichens meist sicher zu erkennen. Einige Male handelt es sich freilich nur um ein zufälliges Kommen der zweiten Person, weil diese nötig ist, weshalb sie denn zuerst angeredet wird. Dieses scheinbar bequeme, in Wirklichkeit aber, besonders in Anbetracht des seltenen Vorkommens, belebende Verfahren findet sich Nr. 40, 318, Nr. 50, 40 und Nr. 75, 348 und 400; es ist in Wahrheit ein unmotiviertes Auftreten in diesen Fällen vorhanden; aber die Motivierung würde hier nur die Handlung in ihrem Flusse hemmen. Andere Male verlangt die realistische Darstellung der Geschichte ein erstes Sprechen der auf der Bühne befindlichen Person. So Nr. 16, 117, denn die drei Bauern haben soeben den Entschluß gefaßt, einer nach dem andern solle den Kargas anreden, um ihm den Glauben beizubringen, er sei krank. Urban hat 115 gesagt, er wolle „die sach gleich fahen an", und so ist es denn natürlich, daß er den Kargas anredet. Ähnlich Nr. 39, 109; die beiden Bürgersöhne haben den Entschluß gefaßt, den Jüngling anzureden (vgl. 101 ff.), und 115 fragt der Jüngling auch, was sie ihn so ansähen. Ebenso Nr. 43, 175 gehört es zur Geschichte, daß Lamprecht zuerst den ihm von der Frau aufgetragenen Satz aussprechen muß, und erst dann der Mann fragt, warum er so aufgebracht sei; der Ritter wird wohl auch seine Sache gesagt haben, sobald er in Hörweite des Ehemannes kam. Nr. 51, 21 will Eulenspiegel etwas von den Blinden und nicht umgekehrt; ebenso Nr. 53, 14 bei Hermann Pich (vgl. 13); Nr. 59, 87 ist der Dieb der arme Sünder, der vor seinen Richter gebracht wird; er wird nicht zuerst sprechen; Nr. 60, 155 heuchelt die

Frau Trauer, also wird sie die erscheinende Nachbarin mit Klagen empfangen; Nr. 72, 251 braucht die wiederauftretende Wirtin gar nichts zu sagen; wenn sie nur den Kessel bringt; Nr. 76, 44 will wieder der Teufel etwas von der Alten, und auch Nr. 77, 177 ist ein Anreden des Bauern durch Eulenspiegel (wie es schon in der Quelle heißt „den Ulenspiegel ansprach"), während bezeichnenderweise 203 und 239 Klas und der Schottenpfaff zuerst sprechen, obwohl es sich ja hier auch um ein Anreden von seiten des Bauern und Eulenspiegels handelt, aber hier ist es zwischen Eulenspiegel und seinen zwei Verbündeten verabredet, und die Begrüßung 203 und 239 durch den Ankommenden dient recht eigentlich zur Bezeichnung des ostentativen Vorbeigehens, womit ja auch die Bühnenanweise stimmen (vgl. 203 4, 239 40), während natürlich bei 177 von einer solchen Vorschrift keine Spur ist. Nr. 91, 79 gehört es ebenfalls zur Geschichte; denn Clas trägt sich ja dem Junker an, welcher gar nichts von ihm wissen will (vgl. 84 ff.), womit der richtige Zug, daß der Junker den Knecht wider willen nimmt, verstärkt wird. Es sind das schon feinere Nuancierungen, die Hans Sachs mittels solcher technischer Mittel erreicht. Ein paarmal hat es den Anschein, als wolle Hans Sachs mit der ersten Rede der anwesenden Person Wiederholungen vermeiden; so Nr. 18, 94 (gegenüber 132) und Nr. 84, 185 (vgl. 184) (gegenüber 91). Vor allem aber will Hans Sachs Erwartung, Spannung ausdrücken, wenn er eine kommende Person zuerst angeredet werden läßt; so Nr. 25, 271 die Frage des Bauern an seine Tochter, der, wie auch aus dem Bühnenanweis 275 6 zu ersehen ist, in Erregung über ihr plötzliches Erscheinen aufgefahren ist; ebenso Nr. 39, 374, denn Eva ist in hoher Spannung befangen; mit Nr. 40, 82 unterbricht sich der Junker, voll Erwartung, in seiner Rede; auch Nr. 56, 107 ist der Mann aufs Höchste gespannt, was die Frau mit ihrer Axt da wolle; 163 möchte er recht bald eine Antwort haben; die erstaunte, erwartungsvolle Frage Nr. 67, 160 wird vorzüglich nüanciert mit diesem Unterbrechen des Schemas, gleichwie 301; und Nr. 73, 36 beginnt die Frage der äußerst neugierigen Römerin Luciana; auch die schon oben erwähnte Frage Nr. 84, 185 gehört teilweise hierher. Fast ebenso oft will Hans Sachs

die Freude über eine Ankunft hervorheben, wenn er einer schon anwesenden Person das erste Wort an eine kommende übergibt. Nr. 25, 219 ist der Bauer erfreut, wie er den Kuhdieb auf der Schwelle erscheinen sieht, und er redet ihn mit frohem Herzen gleich an. Nr. 31, 141 empfängt Lucianus den halben Freund: „Heil, mein Freund! wo so eilend her?“, denn es soll ja in diesem Spiele uns die große wahre Freundschaft zwischen Lucianus und dem halben Freund, im Gegensatz zu der falschen Freundschaft der zwei Heuchler, und zwar ganz besonders in der mit dieser Begrüßung beginnenden Szene, betont werden; der herzliche Empfang soll mit der Anrede herausgestrichen werden. Die mit 247 beginnende Szene ist neu von Hans Sachs geschaffen, sie hat nichts Entsprechendes in der Quelle; er läßt darin die beiden offen ihre heuchlerische Gesinnung und die egoistischen Motive ihrer Freundschaft mit Lucius aussprechen; gleiche Ziele machten sie zu Freunden, und diesen feinen Zug betont Hans Sachs sehr scharf, und eben diese Anrede 247, womit der Empfang eines erwünschtermaßen Ankommenden gezeichnet wird, ist ein hauptsächlichstes Mittel. Nr. 35, 305 soll der freudige Empfang des Adelsteiners durch die Edelfrau, im schneidenden Gegensatz zum Empfang des Sternberg (247) bezeichnet werden. Nr. 37, 24 die Freude der Bäuerin, die den Pfaffen noch eben so sehnlich herbeigewünscht, aber nicht herbeirufen konnte. Nr. 39, 219 wird Neidhart voll Freuden empfangen, Nr. 56, 127 die Mutter, denn ihrer wartet eine freudige Nachricht. Nr. 58, 329 der lange erwartete Eulenspiegel, Nr. 76, 358 der ersehnte, gelegen kommende Arzt, Nr. 83, 77 der ehrenvoll empfangene, freudig erwartete Gast. Mehrfach ist dann aber auch das Gegenteil der Fall, daß das barsche Anfahren einer Person durch die sofortige Anrede scharf hervorgehoben werden soll. So Nr. 42, 181, wodurch der geizige Abt noch schärfer charakterisiert wird; Nr. 49, 218, 263, 294, wo jedesmal das böse Weib den Mann anfährt, sowie er sichtbar wird (vgl. auch den Meistergesang vom 5. Februar 1537)[1]; ähnlich Nr. 57, 335, wo übrigens auch der Bühnenanweis lautet: „Der jung Mann gehet ein, sein Weib platzt

1) Goetze-Drescher, Fab. Nr. 71, 15f., 45f.

jm ins Haar, reist jn nider vnd schreyt", also äußerst erregt empfängt sie den Mann. Nr. 63, 25 unterbricht der Mann seinen Monolog und fährt seine spät vom Markt kommende Ehehälfte an, wobei besonders zu beachten ist, daß die erste Hälfte der Verszeile noch zum Selbstgespräch gehört, womit so recht der plötzliche Ausbruch des allmählich angesammelten Ingrimms veranschaulicht ist. Nr. 64, 26 unterbricht sich ebenfalls die Frau und empfängt zornvoll ihren liederlichen Mann, während z. B. in Nr. 68 fein die Frau Glück, nach der Regel, den Streit vom Zaun losbricht. Nr. 85, 374 ist es der unfreundliche Empfang Äsops durch Xantus Weib, um was es sich ja hauptsächlich im dritten Akt handelt, und das Unfreundliche tritt durch diese Apostrophierung mehr in den Vordergrund; auch 544 wird durch die unterbrechende Anrede des Xantus: „Schaw, du poswicht" usw. die Heftigkeit des Anfahrens, die Größe des Zornes gut wiedergegeben. Das entschiedene, schroffe Abweisen bedeutet die Anrede der Magd Nr. 23, 135. Die völlige Überraschung will Hans Sachs teilweise erkennbar machen Nr. 37, 24, dann in Nr. 41, 123 die geheuchelte Überraschung des Kunz Knol. Nr. 43, 104 unterbricht die Frau das Gespräch mit Leonetta und fragt die hereinstürmende Magd, was sie wolle, daß sie so herein „lauffe", womit das Gefühl des plötzlich überraschend Unterbrechenden in uns noch stärker wachgerufen wird. Ein Ignorieren wird ausgedrückt Nr. 28, 63; der Mann und der Nachbar haben soeben verabredet, jener solle dem Weibe den Kampf um die Herrschaft ansagen, da erscheint das Weib und der Nachbar drückt sich; wenn in Nr. 49 bei der ganz gleichen Situation das Weib mit Schimpfen und Fluchen hereinkommt, ist es ganz in der Ordnung, daß sie zuerst spricht, indem es dort ein zänkisches Weib ist, das den Mann Tag und Nacht mit Zank und Hader plagt; in unserm 28. Spiel aber handelt es sich um das völlige Nichtbeachten des Mannes von seiten der Frau, und das wird durch die erste Anrede des Mannes treffend gegeben. Nr. 39, 494 soll dann ein Nichtbeachten vor Trauer angedeutet werden, und ebenso Nr. 41, 123, wo auch der Bühnenanweis lautet: „Herman Dol kumbt trawrig"; er ist so niedergeschlagen, daß er die Bauern gar nicht sieht. Daneben bezieht sich dieses Mittel auch, wie wir oben gesehen

haben, auf Kunz Knol. All diese Ausnahmsfälle verteilen sich nun sehr unregelmäßig auf die einzelnen Spiele: bis zu Nr. 16 ist Hans Sachs nicht ein einziges Mal von der Regel abgewichen, steif hielt er sich noch an die Schablone; und auch der Fall in Nr. 16 (117) ist durch die Geschichte an sich bedingt; das zweite Beispiel, in Nr. 18 (94), ist noch eine recht unwirksame Ausnahme; etwas besser das dritte in Nr. 23 (135), während dann die beiden Fälle in Nr. 25 einen kühnen Aufschwung, ein resolutes Losmachen von dem fesselnden Usus bedeuten (219, 271); vereinzelt folgen sie dann einander, bis mit Nr. 39 die Tendenz, mittels dieser Abweichungen nach bestimmten Richtungen hin zu wirken, sich befestigt. Die Entwicklung ist also deutlich sichtbar.

Manche Beispiele wären ferner anzuführen, wie Hans Sachs mit mnemnotechnischen Hilfsmitteln dem Schauspieler zu Hilfe zu kommen liebt; es sei kurz hingewiesen auf Nr. 26, 293, wo sich der Dichter durch diese Rücksicht viel zu weit führen läßt; dann Nr. 75, 410 und Nr. 82, 59 „Hab ich nit recht, so widersprichs". Derartiges ist, wie bemerkt, nicht selten und zeugt von Kenntnis der Bühne beim Dichter, der ja selber oft genug mitspielte.

Auch mit unvollendeten Verszeilen versteht Hans Sachs zu wirken. Häufig will er damit auf einen hohen Punkt der Erregung bei einem Streite hindeuten, wie Nr. 4, 175 f., 244 f., 289 f., 293 f., Nr. 19, 232 f., Nr. 21, 263 f., 275 f., Nr. 66, 277 f., wobei noch die Verstärkung eintreten kann, daß die unvollendeten Verszeilen unmittelbar vor dem unterbrechenden Auftreten einer neuen Person stehen, wie Nr. 4, 183 f. oder Nr. 58, 241 f., wodurch dann die höchste Spitze des Streites bezeichnet werden soll. Bezeichnenderweise findet dieses Mittel in erster Linie bei Weibern Anwendung. Die Wichtigkeit einer Antwort wird damit angedeutet Nr. 5, 47, Nr. 32, 207, Nr. 58, 196, Nr. 77, 204; Spannung Nr. 18, 85 und Nr. 77, 201. Bei einem Rufen deutet Hans Sachs das Warten auf Antwort an Nr. 34, 143, Nr. 72, 331 und Nr. 81, 204. Sodann Nr. 6, 55 f. soll wohl eine Steigerung, eine Wichtigkeit andeuten, Nr. 8, 93—5 die Hast, Nr. 31, 88 f. das Erstaunen. Die unvollendeten Verszeilen bei den Ausrufen der Bauern in Nr. 34, sowie Nr. 40,

249 dienen einer realistischen Darstellung. Also viele Zwecke sind mit einem Mittel verfolgt. Es ist erfreulich zu beobachten, wie sich Hans Sachs nicht sklavisch an die Folge ganzer Verszeilen hält, wie er aber hinwieder nur mit ganz bestimmten Gründen von dem Regelmäßigen abweicht.

Über die Zuteilung des Schlußmonologes, oder auch des letzten Wortes in einer Szene lassen sich kaum bestimmte Regeln, wohl aber einige Gewohnheiten und Neigungen feststellen. Deutlich ist ersichtlich, daß Hans Sachs in Fällen wie Nr. 28 die Person, die den Schlußmonolog spricht, uns noch näher bringen, also ihre Gegenfigur unsympathischer machen will. Wie denn auch ein feiner Unterschied in Nr. 35 wohl zu beachten ist; 72 geht der Sternberg ab, ohne nach den Worten der Edelfrau etwas zu sagen; der Adelsteiner spricht dann aber nachher zwei Verse; diesen will Hans Sachs uns eben sympathisch, jenen antipathisch machen. Auch Nr. 63, 89 ff. erhält nach der Streitszene der Mann einen Schlußmonolog, wodurch der Zuschauer mehr gegen die Frau eingenommen werden kann. Gern läßt Hans Sachs am Schluß auch die Figur auftreten, die säntliche übrigen Personen als Gegenspieler gegen sich hat, wie Nr. 62 Eberlein, Nr. 72 Eulenspiegel, Nr. 77 den Bauer, usw. In Nr. 75 hat die Herzogin am Schluß des ersten Aktes das Wort zur Betonung der Niederlage Neidharts, die eine wichtige Motivierung des Folgenden ist. Verschiedene Gründe konnten da natürlich jeweilen den Dichter bestimmen.

Einige Male benutzt Hans Sachs den Monolog als Mittel zur Steigerung der Furcht, wie Nr. 37, 53 ff. und Nr. 43, 41 ff. Statt mit einem an sich nicht sehr wichtigen Monologe den Gang der Handlung zu unterbrechen, läßt er etwa — in spätern Spielen — eine Person auf der Bühne für sich sprechen; Nr. 37, 109—14 ist dies durch das bekannte Zeichen (☛) angedeutet; auch Nr. 39, 346 ff. spricht der Jüngling für sich. Diese Fälle sind aber schnell gezählt; Hans Sachs benutzt diesen Ausweg nicht nach Gebühr, immerhin öfter, als das alte Fastnachtspiel.

Geschickt wird auch in Momenten der Spannung oft die Aufmerksamkeit auf wenige Figuren konzentriert, indem der Dichter unnötige Personen unmittelbar vor dem Erscheinen der

Gegenfigur abtreten läßt; oft bei Streitszenen, so auch Nr. 45, 295, wo die Frau die Magd hinausschickt Nr. 53, 208 usw.

Kausal nahe verwandt sind andere Fälle, in denen deutlich wird, wie ungern Hans Sachs Statisten auf der Bühne sieht; eine seltene Ausnahme findet sich im Verweilen der Frau in Nr. 77 während des Streites. —

Also was äußere Technik, Kenntnis der Bühne und der Schauspielkunst, anbelangt, so bewegt sich Hans Sachs in unvergleichlich höhern Sphären, als seine Vorgänger. Und wie sollte auch einem Mann mit offenen Augen, mit so gesundem Menschenverstand, der selbst auf der Bühne zu agieren pflegte, nicht diese und jene bedeutende Erkenntnis kommen. Besonders die Sorgfalt, die er auf Nebenfiguren verwendet, ist in mehrfacher Hinsicht bemerkenswert. Es sagt uns das wieder, daß Hans Sachs einen mächtigen Sinn für dramatische Wirkung besaß, wenn dieser manchmal auch nur unbewußt oder ahnungsweise sich äußert; und sein entschlossenes Ausmerzen gewisser Figuren, wobei er fast nie irrte, zeugt von dem sichern Blick eines gebornen Dramatikers. Seine Änderungen aus szenischen Gründen, wie auch sein Wirken und Nuancieren mit der ersten Anrede eines neu Auftretenden lassen überall den mit der Bühne vertrauten erkennen.

Natürlich herrscht noch die alte Einfachheit der Szenerie, und die Jahre haben da nichts geändert. Vereinzelt ist freilich ein Verfahren wie Nr. 1, 63/4 „Der Ritter tridt zu der frawen, neigt sich vnd spricht“, statt die Frau vortreten und den Ritter sie anreden, oder besser, die Frau zuerst einen Monolog sprechen zu lassen. Nr. 31, 322/3 z. B. klopft Lucius; der halb Freund „kombt“, spricht dann etwas, was wir uns hinter der Haustür oder im Fenster gesprochen zu denken haben; 325/6 „Der halb Freund kombt“; jetzt erscheint er wohl vor der Türe. 322/3 ist er also nur einige Schritte von seinem Platze gegangen; 325/6 dann wieder einige weiter; also 323 ist nicht hinter einem Brett usw. gesprochen. Das kann uns auch ein Fingerzeig für Szenerien wie in Nr. 46 usw. sein. Oder Nr. 39, 279/80 „Hans klepfft mit dem Fuß auff die erdt“, auf seinem Standort, haben wir uns zu denken; also eine Bretterwand, an der man hätte klopfen können, war, wie auch hieraus zu ersehen

ist, nicht, oder wenigstens nicht immer, vorhanden: dann heißt Eva ihre Gespielin hinaus schauen, worauf 281/2 „Eva die ander laufft, kumbt wider vnd spricht", womit das Schauen zum Fenster hinaus soll angedeutet werden. Wohl noch immer sind alle auf der Bühne anwesend; Nr. 75, 496/7 heißt es auch vor dem Beschluß „Sie gent alle in ordnung ab". Die Phantasie half da schon nach. Nr. 46, 61 wurde der Mann kaum hinter Kulissen gebracht. Nr. 61, 52/3 ist vermerkt „Paulina get im placz herumb", was den Gang zur Kirche vorzustellen hat; von Felix wird da nicht einmal gesagt, daß er komme, er schaut ihr einfach von seinem Standort aus nach.

B. Formale Technik.

Es heischt zum Schlusse die formale Darstellung in ein paar Punkten noch eine kurze Betrachtung; es wird sich auch da durch einen Vergleich mit den Quellen vielleicht einiges weitere erhärten lassen.

§ 64. *Schablone.* Wie bei den Charakteren der Typus, so herrscht auch bei untergeordneten Geschehnissen die Schablone; nur lange nicht in so hohem Grade. Denn während dort ein bewußtes Hinzielen auf den Typus in der Regel zu erkennen ist, ist es hier eine, mehr unwillkürliche, Gewohnheitssache, wie ja denn charakteristische Wiederholungen bei einer derartigen Massenproduktion vorkommen müssen. So wird in der Quelle zu Nr. 16 mehr Gewicht darauf verlegt, daß Calandrin glaubt, sein Weib sei schuld an seiner Schwangerschaft, während hier den Dichter, wie ähnlich in Nr. 41, Nr. 42, Nr. 54, Nr. 74 usw., mehr das Motiv, daß eine Person von etwas ihm zur Täuschung Vorgeschwatztem überzeugt ist, vorschwebte; er glaubt so besser wirken zu können. Ebenfalls, wenn in Nr. 36 die Plagen der Ehe den Knecht auf andere Ansichten bringen, während in der Quelle der „vallet" dadurch von dem Wunsche, mehr als eine Frau zu haben, abgebracht wird, daß er schon dieser einen nicht mehr genügen kann: moralische Bedenken haben den Dichter zur

Schablone geführt.[1] Er glaubt, mehr zu wirken, wenn er in Nr. 38 den Mann noch einen Kreis ziehen läßt, aus welchem dann das heiß Eisen muß getragen werden, als wenn es einfach sechs Schritt weit getragen werden muß, wie in der Quelle; dieses Ziehen eines Kreises ist ein alter Ordalbrauch. Die Herkunft des Geldes bei Bauersleuten will er motivieren, wenn er etwa Nr. 37, Nr. 42, Nr. 72, Nr. 77 die Bäuerin vergrabenes Geld besitzen läßt, was sich in ähnlichen Fällen wiederholt. Auch daß der Helfer des Mannes in Nr. 49 u. a. ein „Nachbar" ist, ist Schablone zu Motivierungszwecken, und ebenso, wenn eine Person abgeht, „es dem Richter zu klagen", wie etwa 242 die Frau. Oder wenn er die, aus dramatischen Gründen manchmal vorzüglich angebrachte, Klage des Wirtes über schlechten Geschäftsgang bei jedem Auftreten eines Wirtes oder einer Wirtin sich wiederholen läßt, auch wenn es nicht stark die Wirkung zu erhöhen vermag; so in Nr. 25, 185 ff., Nr. 51, 65 ff., Nr. 72, 1 ff., Nr. 81, 113 ff. In Steinhöwels Äsop heißt es: „Uff ain zyt begab sich, daz sie in aignem geschefft muoß ußgaun"; in der Übersetzung der Gesta von 1538 (fol. 18b) „Hernach auff eyn zeit ward sie erbetten von einer nachbewrin mit jr zuessen"; in Nr. 61 aber sieht der Jüngling die Frau auf dem Gang zur Kirche. Denn auf dem Markt oder auf dem Weg zur Kirche werden bei Hans Sachs gern die Buhlgeschäfte eingefädelt, so daß er also mit dieser Änderung, die, wie schon Walther Elsner[2] betont, einer der ganz wenigen Punkte ist, worin Hans Sachs von all den zahlreichen übrigen Versionen dieser aus dem Indischen stammenden und über den ganzen Kontinent verbreiteten Novellen abweicht, vorbereitend wirkt. Auch bei den Segen, mit denen Hans Sachs gewiß keine geringe Wirkung ausübte, ist etwas Schablonenhaftes; gerade in Nr. 72 ist herauszufühlen, daß die Situation wegen ihrer Analogie nach frühern Fällen den Segen geschaffen hat: sie sehen ähnlich aus, sind in Macaronlatein abgefaßt und scheinen in ihrer ganzen Art durchweg das Eigentum des Hans Sachs zu sein: der eine, Nr. 41, 220 ff., vom Pfarrer gesprochen, den Hermann Doll

1) Vgl. § 35, S. 250.

2) Untersuchungen zu dem mittelenglischen Fabliau „Dame Siriz"; Zs. f. vgl. LG. I (1887), 252.

zu täuschen, lautet: „In Narribus phantastibus / Nequamque et in diebibus / Hanges in galgare Fane / Rabiquenagare pane!“[1] ein anderer (Nr. 72, 251 ff.) deutsch, Nr. 74, 379 ff. wieder in Macaronlatein. Die Quelle zu Nr. 63 hat ein „alt weib“, im Spiel finden wir die „alt Vnhold“. Stiefel nennt dies eine „wunderliche Änderung von Hans Sachs“. Wunderlich ist sie gewiß, aber nicht bei Hans Sachs; es ist wunderlich, daß einen so trefflichen Rat eine alte Kupplerin, weiland Hure, erteilen muß; aber ein altes Weib, das nicht eine alt Unhold, Kupplerin oder dergl. ist, gibt es unter dem Personal der Hans Sachsschen Fastnachtspiele nicht.[2] Es ist also wieder etwas Schablone; er konnte das Weib damit interessanter, lebendiger gestalten; und hier durfte er ja so ändern, denn das Eheweib verkehrt allein, im Geheimen, mit ihr, die Alte tritt nicht etwa mit dem Manne zugleich auf, wie z. B. in Nr. 38, wo die Gevatterin oder eine ähnliche Figur am Platze ist.

Dann und wann ist es aber wirklich nur die Schablone, die den Dichter zu etwas bestimmt. Wir wollen absehen von einigen stereotypen Erscheinungen, wie der Klage des geplagten Ehemannes in Nr. 26, 1 ff., Nr. 46, 303 ff., usw.; wenn aber z. B. in Nr. 61 der Edelmann zu einem „alt edelman“ wird, so ist das reine Schablone. Ebenso ist es, wie wir gesehen haben, Usus bei Hans Sachs, daß ein Mann, der um eine Frau buhlt, ist er kein Pfaffe, ein Jüngling, ein junger Mann ist (der Bauer in Nr. 62 und Ritter Lamprecht in Nr. 43 zählen nicht mit[3]), und ziemlich regelmäßig wird dann im Gegensatz dazu, zur Motivierung, warum die Frau mit dem jungen buhle, der Ehemann zum alten Mann.[4] Hier ist Hans Sachs schablonenhaft nach solchen Fällen verfahren, wo wirklich ein höheres Alter noch besser motivieren kann. Denn in unserm Falle wird ja gerade betont, daß die Frau ihrem Manne treu ergeben ist, und ihn sehr liebt. Während in der Quelle zu Nr. 85 Äsop rät, der Mann solle die Frau in die Finsternis werfen, gibt er im Spiel Xantus den

1) Germ. 36, 46.
2) Vgl. § 34.
3) Vgl. § 13, S. 44.
4) Vgl. l. c.

Rat, diesen ihren „sit" mit den Fäusten zu „stillen", weil das in den Hans Sachsschen Fastnachtspielen nun einmal durchaus Brauch ist.

Aber solche Änderungen nur der Schablone wegen sind nicht sehr zahlreich, was allein schon zeigt, daß die Schablone keine schädliche Herrschaft errungen hat. Es sind Hans Sachssche, für ihn charakteristische Lieblingsbilder und von ihm bevorzugte Motive; bei dem gewaltigen Reichtum von Situationen, Zügen und Motiven tragen alle das ganz bestimmte Hans Sachssche Gepräge, das sich eben bei vom Dichter bevorzugten Momenten zum Schablonenmäßigen verdichten kann. Wenn ich also vorhin von einer mehr unbewußten Gewohnheit sprach, so meinte ich damit, von obigem Beispiel aus Nr. 61 und ein paar ähnlichen Fällen abgesehen, nicht ein nachlässiges Sichgehenlassen des Dichters, sondern ein kräftigeres Offenbaren der dichterischen Empfindungs- und Anschauungsweise bei Anlaß gewisser Situationen, das sich, durch diese angeregt, unwillkürlich einstellt; denn solche schablonenhaften Stellen sind in der Mehrzahl vom Dichter mit besonderer Liebe ausgearbeitet. Wir können also gerade aus dem Schablonenhaften die Eigenart des Hans Sachs besonders gut erkennen.

Größere Beeinflussungen durch andere bestimmte Spiele des Hans Sachs sind seltener, als bei einer so reichen Produktion zu erwarten wäre. In Nr. 19 sind die alten Weiber wohl in Erinnerung an Nr. 18 als Mittel zur Vertreibung des Teufels eingeführt worden; dieser Gegensatz „altes Weib — Teufel", den wir auch in Nr. 58, Nr. 77 usw. haben, lag ihm eben noch in frischer Erinnerung. Nr. 31, 25 lädt Lucius den Coridus zum Mahle ein, ebenso 74 den Medius; es gehört dies zu den Sachen, die unter dem Einfluß von Nr. 14 hier Aufnahme fanden. Hingegen ist das Ziehen eines Kreises in Nr. 38 nicht Beeinflussung durch Nr. 37, wie Stiefel[1] annimmt, denn schon im Schwank vom 11. November 1548[2] heißt es „Legtz auf zwen stain mitten in krais"[3]; und auch wenn der Mann der Quelle hier (159) zum Kaplan wird, so ist das nicht ausschließlich Beeinflussung durch

1) Germ. 36, 23.

2) Goetze Fab. I, Nr. 113, 14.

3) Vgl. § 24, S. 206.

Nr. 37, wie Stiefel[1] meint.[2] Doch ist Nr. 49 beeinflußt durch Nr. 28; es sind ähnliche Ausdrücke da (Nr. 49, 141 — Nr. 28, 177), an beiden Orten findet sich die Figur des Nachbars, 248 9 trägt die Frau „bruch, taschen vnd messer“, was in Nr. 49 nicht motiviert ist, wohl aber in Nr. 28 zur Genüge.[3] Im Äsop ist zu lesen: „Es füget sich, daz er in andacht unnb aplas gen Rom ziehen wollte“; Nr. 61, 6: „Ein walfart zumb heilligen grab“, welche Ortsbestimmung wohl eine Erinnerung an Nr. 35 ist, wenn nicht etwa Hans Sachs allein durch den Gedanken zur Änderung bewogen wurde, die zwei Begriffe „Ritter“ und „Wallfahrt zum heiligen Grab“ paßten besser zusammen, als „Ritter“ und „Wallfahrt nach Rom“; es ist nicht wahrscheinlich, daß Hans Sachs, weil er in den Gesta nicht angegeben fand, wohin der Edelmann pilgere („Nun begab es sich auff eyn zeit das der Ritter wolt außreysen/vnd berüf zu jm sein weib usw.“), sich wohl gedacht habe, der Ritter wolle zum heiligen Grab, wie Walther Elsner[4] vermutet; denn wie Stiefel[5] nachgewiesen hat, ist in erster Linie der Äsop benutzt, und die dort befindliche Angabe hat Hans Sachs direkt geändert. Möglich ist, daß, wie Stiefel[6] annimmt, die Figur der Mutter in Nr. 64 in Erinnerung an Nr. 56 ins Spiel gekommen ist.[7] Auch ist der treue Eckhart in Nr. 68 eine Reminiszenz an Nr. 2 und Nr. 8[8]; Nr. 68, 26 ff. erinnert an Nr. 24; 207—456 ist wohl ebenfalls von Nr. 2 beeinflußt.

§ 65. *Farbenreichere Wendungen und Bilder.* In zahllosen Fällen läßt sich beobachten, wie Hans Sachs farblose Wendungen, Bilder usw. durch bessere ersetzt. In der Quelle zu Nr. 42 antwortet der Mönch dem Bauer im Fegfeuer: „Ja, die toten essen auch“, im Spiel: „o ja, es ist ir alter Brauch“. Bei Boccaccio[9] ist Calandrin „in liebe enezündet“, Eberlein in Nr. 62

1) l. c.
2) Vgl. § 40, S. 271.
3) Vgl. auch Stiefel, Germ. 36, 29.
4) l. c. S. 252.
5) Germ. 36, 42 f. u. 37, 218.
6) Germ. 36, 47.
7) Doch vergl. auch § 30, S. 238 f.; § 66, S. 375.
8) Vgl. Stiefel, Germ. 36, 49.
9) S. 563, 9 f.

sagt (18): „Das ich prin wie ein püeschel stroh“. Überall diese Anschaulichkeit.

Ebenso im Bild. Zwei Beispiele mögen das kurz zeigen. Die Quelle zu Nr. 19 schildert die Lage des verarmten Kaufmanns mit wenig Worten [1]: „Vf ein mal was ein reicher man zuo armen tagen kumen vnd verdarb, als manchem geschicht. Da er sein stat vnd wesen nit me halten mocht, vnd schamet sich andern zů erbarmen zůkumen, vnd kam in ein widerwertikeit, das er rücht wer im gelt geben het, vnd gieng“ usw.; wie ganz anders Hans Sachs 9—17:

> „Wan mir ist ie in kurzen tagen
> Der geltschueld worden vil entragen,
> Gros vntrew leid ich von mein knechten
> Hab stez zw fechten vnd zw rechten;
> Auch hab ich vil verlegner war,
> Mein handel stockt iz ganz vnd gar;
> Seit mir mein war wurt aufgehawen,
> Hab ich verloren glaubn vnd trawen
> Vnd steck darzw in groser schuld.“

Oder dann vergleiche man Nr. 42, 68 ff. mit den eher sparsamen Angaben der Quelle. Übersprudelnde Phantasie, Kraft alles sich plastisch vor Augen zu zaubern und dann mit Worten wiederzugeben, offenbart sich da am Dichter.

§ 66. *Schaffen eines Dialogs.* Eines der hauptsächlichsten Mittel äußeres Leben zu schaffen, ist der Dialog. Nach Kräften den Monolog durch Dialog zu ersetzen, ist denn auch das Bestreben des Hans Sachs; selbst vor bedeutenderen Umgestaltungen schreckt er dabei nicht zurück, wie in Nr. 27, wo nicht der Edelmann selbst dem Gefangenen Nahrung bringt, sondern Wursthans den Auftrag gibt, der dann berichten muß; übrigens waren hier, wie wir gesehen, auch szenische Gründe maßgebend. In vielen Fällen ist deutlich zu erkennen, daß neue Rollen einzig zu dem Zweck, Dialog zu erzeugen, geschaffen worden sind. Hierher gehört die Mehrzahl der neu ausgestalteten Nebenfiguren, so Markolf, der in Nr. 26, wie auch in die Comedia „das Gericht Salomonis“ vom 6. März 1550, aufgenommen worden ist; und zwar gerade er, weil die beiden eben im Gedächt-

1) Pauli, S. 300.

nis des Dichters nebeneinanderlagen, wie es sich auch ähnlich mit der Nr. 58, 165 ff. aus Folz übernommenen Stelle verhält; er hätte sonst ja auch eine andere Figur aufnehmen können, denn jemand wollte er neben Salomo haben. Aus dem gleichen Grunde ist in Nr. 28 der Nachbar mit voller Rolle geschaffen worden; der lange Monolog des Mannes zu Beginn des Spieles wird so vermieden. Oder in Nr. 32 die Frau, die Monologe des Mannes verhindern soll; ähnlich die Gevatterin in Nr. 38, oder Herr Ulrich in Nr. 42, der Nachbar in Nr. 49, wo dann der Mann am Schlusse nicht in einem Monologe seine Reflexe, die die Handlung und ihr Ausgang auf ihn bewirkt, uns kund tut, sondern Hans Sachs extra den Nachbar noch einmal auftreten und im Gespräch mit diesem den Mann uns mitteilen läßt, was der Dichter für nötig erachtet. So verhält es sich mit dem Kustos, der neben den Inquisitor in Nr. 53 gestellt, und mit Clas, der Simon beigegeben ist; dann mit der Mutter in Nr. 64 und dem „los gesel"; teilweise ist auch das alte Weib in Nr. 74 dazu da, das frühe Auftreten des Gevatters in Nr. 82, der Knecht in Nr. 83, der mit dem Junker, sowie auch mit dem Narren, Dialoge hervorruft.

Besonders gern gebraucht natürlich auch Hans Sachs die Magd, Dialoge zu erzeugen, wie in Nr. 23, Nr. 43, Nr. 45, Nr. 57 (Rolle verstärkt) und Nr. 84; stets findet sich eine Magd neben einer Frau, die eine Hauptrolle hat, außer wo es sich um ein streitsüchtiges Weib handelt, das den Mann zur Gegenfigur hat, wie in Nr. 28, Nr. 46, Nr. 49, oder wo eine Bäuerin, resp. Dorfwirtin auftritt, wie in Nr. 37, Nr. 63, Nr. 72; in Nr. 51, Nr. 62, Nr. 82 und Nr. 85 sind die Weiber selbst mehr Nebenfiguren. Neben eine Bäuerin paßt natürlich eine Magd nicht, und bei einem Hausdrachen in Weibsgestalt tritt das Dämonische mehr hervor, wenn er allein auftritt. In Nr. 35 ist keine Magd nötig, da schon zwei Weiber nebeneinander da sind, und in Nr. 38 ist wirklich die alte Gevatterin am Platz.

Also die Bevorzugung der Dialogform durch den Dichter ist deutlich wahrzunehmen.

§ 67. *Umgestaltung selbst kurzer Andeutungen in Dialog.* So können wir denn oft beobachten, wie kurze Andeutungen in

den Quellen von Hans Sachs in Dialogform ausgeführt sind. Da sagt z. B. Boccaccio S. 536, 6 ff.: „er auch was anders von irem wesen vernomen het, Doch darumb von ir nicht arges gelauben mocht", usw., was Hans Sachs breit auf der Bühne ausführt; also ähnlich wie Personen [1], sind auch Szenen, die scheinbar ganz von Hans Sachs neu geschaffen wurden, oft in ihrem Keime schon in der Quelle vorhanden. Nr. 26, 1—65 wird ein Satz in einem breiten Dialog wiedergegeben; Boccaccio S. 592, 11 ff., oder 14 ff., wo Chino „gedacht", usw., sind von Hans Sachs ausführlich im Zwiegespräch dargestellt; natürlich am meisten Sätze, wie „in dieser zeit der Abt seinen Mönch unterrichtet, wes er sich Ferondo halben solt (!) und sich niemand merken lassen", was in Nr. 42 zugrunde liegt; oder im folgenden: „Der Bauer begehrt zu wissen, wo er wäre": in dieser Hinsicht beachte man dann noch Nr. 49, 136—86. die zwei Dialogformen in Nr. 53, die den Worten der Quelle „dem Inquisitor war zu Ohren gekommen" entsprechen; Nr. 72. 77—139 (Quelle: „Da ward er mit der Wirtin reden"); die Reden der zwei Wächter in Nr. 84[2], u. a. m. Es sind das stets Partien, die dramatisch irgendwie von größerer Bedeutung sind.

§ 68. *Belebung des Dialoges.* Der Dialog des Hans Sachs wird mit Recht als vorzüglich angesehen. Den hohen Anforderungen einer lebendigen Natürlichkeit im Drama vermag er jedoch nicht immer gerecht zu werden. Die Anstrengung, die Hans Sachs macht, ihn zu beleben, sind deutlich zu beobachten: aber eben oft nur zu deutlich.

Vornehmlich die Unterbrechung durch Fragen einer zweiten Person sucht er wirkungsvoll anzuwenden; und gerade hier tritt dann und wann das Gezwungene unverhüllt zutage: Nr. 19, 66 f., 90 f., auch Nr. 24, 94 f., 104 f. gehen an, 118, 130, 144, 160 ff., 199, 205, 212 f., 218 aber, womit eine lange Erzählung soll genießbarer gemacht werden, sind selbst ganz ungenießbare Einschiebsel. Nr. 31, 118, 122 ff. sind gut, denn die Leidenschaftlichkeit der Fragen ergibt sich aus dem Zusammenhang: als Fragen, die eine Antwort provozieren sollen sodann, tragen

---

1) Vgl. § 58.

2) Bocc.-Steinh. S. 550, 5—7.

ebenfalls ihre Bestimmung etwas gar deutlich aufgeschrieben Nr. 36, 254 f., 257, 263 f., 268 f., 284 ff.; auch Nr. 43, 18 soll kurze Dialogstücke schaffen und daneben noch die Antwort hervorheben, was man aber dieser Frage schon von weitem ansieht. Nr. 49, 90 ff., 101 ff., 116 f. ist weder täuschend natürlich, noch von bestechender Wahrscheinlichkeit; besser ist Nr. 63, 213, nicht aber 316, 320, 328, 336, oder Nr. 64, 292; ein wenig mehr zu loben ist wieder Nr. 77, 135 f., und Nr. 84, 58 f. hat noch einen besonderen Zweck. Daneben hat Hans Sachs natürlich in hunderten von Fällen die Frage mit bestem Erfolg zur Belebung des Dialoges angewendet; sowie aber die fragende Figur nicht wirklich etwas zu fragen hat, was mit der Handlung in irgend einer direkten Verbindung steht, da nimmt sich Hans Sachs manchmal nicht die Mühe, psychologisch begründete und wahrscheinliche Fragen einzuflechten. Die Tatsache des Unterbrechens war ihm wohl oft wichtiger, als dessen logische Beschaffenheit. Wie wir aus den angeführten Beispielen mit Fragen ersehen können, ist kaum ein Fortschritt zu erkennen, und die Fälle finden sich in guten, wie in schlechten Spielen. Die Schwierigkeit, die mitunter eine künstlerisch tadellose Einschiebung solcher Fragen verursachen kann, darf freilich nicht verkannt werden. Es scheint mir das eines jener Momente zu sein, wo die Schnelligkeit der Produktion sich rächte.

Mit mehr Glück, aber seltener, wandte dann Hans Sachs als Monologbrecher oppositionelle Erwiderung an; so etwa Nr. 26, 34 f., 50 ff., Nr. 51, 41, usw.

Oder die Verteilung von Initiative, Erkenntnis, usw. auf mehrere Personen, wie Nr. 62, wo Ulla Lapp dem Eberlein rät, mit seiner Fiedel der Wirtin „heint" zu hofieren, nachdem, wie in der Quelle, Eberlein mit seinem bezaubernden Fiedeln groß getan hat; oder 290 ff. sagt Vlla nicht gleich direkt, Eberlein buhle mit einer andern Frau, spricht es vielmehr nur versteckt aus, so daß Agnes es dann errät; 44 ff. macht Vlla den Eberlein darauf aufmerksam, was sein Weib dazu sagen werde, wenn sie es erfahre, während in der Quelle Calandrin selber auf diesen Gedanken kommt.

Das sind Lieblingsmotive, mit denen Hans Sachs Dialog erzeugt.

Im allgemeinen gilt der Satz, daß der Dialog gut, meist sogar sehr gut gebunden ist. Es gibt aber Fälle, die viel zu wünschen übrig lassen; es sei nur an Nr. 26, 293, erinnert, wo Joseph doch gar nicht wissen kann, daß der Vorgang auf der Gänsbrücke ihm das Rätsel lösen solle; oder Nr. 47, wo von 172 an der Dialog gar nicht fest geknüpft ist. Die Frage des Damon 172—9 ist unnatürlich nach alledem, was während der Katastrophe vor sich gegangen; die Provozierung der Antwort, also der durch die Katastrophe in Damon erwirkten Reflexe, ist zu durchsichtig. Ähnlich die Zwischenreden Damons 193—5, 209—13, 220 f., 235—7, 242—5, 270—5, 281, 286 f.; sie sollen die Darlegungen des Dionysius hervorrufen. Eine lange Rede durch Gegenbemerkungen oder Gegenfragen zu unterbrechen, ist gewiß von vorzüglicher Wirkung, ja geradezu notwendig; aber diese Fragen und Bemerkungen müssen dann in sich selbst sowohl, als auch im Charakter der Figur motiviert sein; nun ist unwahrscheinlich, daß eine Person nach der Katastrophe so wissensdurstig nach derartigen Dingen sei. Noch besser aber, als lange Reden an geeigneter Stelle durch Einwürfe zu unterbrechen, ist sie zu vermeiden. Derartig mangelhaft gefügte Dialoge finden wir am ehesten in lehrhaften Ausführungen bei Hans Sachs. Er kennt aber sehr wohl den Wert eines festgebundenen lebendigen Dialoges, wo jede Gegenrede durch die Rede vorher genau motiviert und vorbereitet ist; er weiß wohl, daß ein häufiger Wechsel in der Person des Sprechenden Leben in die Darstellung bringt. Man kann einen deutlichen Fortschritt wahrnehmen, am besten bei ähnlichen Situationen; so vergleiche man Nr. 19, 58—112, wo alles noch ziemlich steif und ungelenk ist und wir 84 ff. zuerst einen Tadel von seiten des Amice erwarten, seine Worte also nicht recht motiviert sind, wo wir 92 ff. ganz unvorbereitet einen detailierten Plan vernehmen, und die ziemlich langen Reden auffallen. Und damit vergleiche man nun Nr. 31, 88—140; sofort fällt einem der kunstvollere Bau dieser Dialogszenen auf; ein schnelles Ansteigen zu einem Höhepunkt macht uns sogleich den Vorgang interessant, und es folgt ein rasch wechselnder, fest gebundener Dialog, der das Interesse nicht erkalten läßt; durch wahrscheinliche Fragen weiß Hans Sachs neues Leben zu erzeugen. Lucianus platzt nicht

gleich mit der Lehre heraus, vor unsern Augen erkundigt er sich, weder zu kurz, noch zu lang, nach dem Wesen der Freunde seines Sohnes, und damit motiviert Hans Sachs in dramatischer Weise die Lehre auf der Bühne, speziell auch, warum jener sie gibt. Aber selbst da wird noch weiter mittels des Dialoges gewirkt; entsprechend der zweimaligen Frage des Vaters 95 und 104 ff. sind hier die beiden Fragen des Lucius angebracht, 118 und 122 ff. So finden wir hier an Stelle des frühern schroff unvermittelten Dialoges einen kunstvoll gebundenen, der natürliches Leben hervorbringt.

Mit Nr. 36, 254—73 sei ein Beispiel einer Dialogart geboten, die bei Hans Sachs in dieser mangelhaften Form häufig vorkommt: die eine Person muß durch ihre Reden die allein interessierenden Reden einer andern Person provozieren. Ich habe oben, S. 377, schon kurz auf diese Stelle hingewiesen; sowohl durch Bedeutungslosigkeit und oft auch Unwahrscheinlichkeit dieser provozierenden Reden, als auch durch die Regelmäßigkeit von deren Eintreten und von deren Wechsel mit den Antworten der zweiten Person kommt etwas Steifes, Eintöniges, Gemachtes in den Dialog hinein. Nachdem Heintz 238—53 die Weiber gerade so hoch taxiert hat, daß sie wert seien, einem Wolfe in die Ehe gegeben zu werden, weil damit dieser mehr gepeinigt werde, als wenn man ihn schinde, verbrenne, hänge oder ertränke, fragt 254 f. Contz Tötsch diesen, wer ihm denn das gesagt habe, welche sinnlose Frage einzig und allein, wie ja auf den ersten Blick zu erkennen ist, dazu da ist, die folgende Antwort geben lassen zu können, das habe ihn die Erfahrung gelehrt. Dann die sehr unnütze Frage des Contz Tötsch, ob denn seine Tochter ein so übles Leben mit ihm führe: nur um zu ermöglichen, daß Heintz sein Weib mit einem Teufel vergleichen und über ihr „Kieffen, Zancken und gronen" sich beklagen kann; dann folgt die Ermahnung des Contz, man müsse sich eben an böse Worte gewöhnen, worauf die Antwort erfolgt, dies sei nicht das Schlimmste, sie sperre ihn oft ein, um ihn zu quälen. Contz meint, da solle Heintz sie eben durchprügeln; denn Heintz muß doch auch noch gestehen, daß er auch im Zweikampf mit der Frau stets unterliege, was ja bei einem geplagten Hans Sachsschen Ehemann

unumgänglich notwendig ist. Auch im folgenden ist der Dialog noch oft schlecht gebunden, die gleichmäßige Berechtigung und Wichtigkeit der einzelnen Dialogstücke fehlt noch dann und wann. Ganz anders gebunden sind dann freilich Dialogpartien, die auf Gesprächen der Quellen beruhen, wo also das Gespräch durch die Handlung unbedingt verlangt wird; sie werden stets von Hans Sachs noch mehr belebt; in der Quelle zu Nr. 38 besteht z. B. der Teil, in dem die Frau ihren Mann zum Tragen des heißen Eisens bewegt, aus vier Dialogstücken von 18, 14, 18 und 13 Versen; im Spiel aus 13 Absätzen von 1, 4, 2, 4, 2, 6, 6, 3, 3, 2, 1, 2 und 6 Versen; die größere Zahl der Verse (63) in der Quelle der betreffenden Partie im Spiel gegenüber macht diese Erscheinung noch auffälliger. Also Hans Sachs strebt nach feinerer Gliederung des Dialoges. Sehr gut ist der Einführungsdialog in Nr. 42; er bewegt sich zwar zwischen Herr und Diener, aber der letztere hat nicht so deutlich sichtbar nur dialogschaffende Bedeutung, sondern beide stehen mit ihren Anschauungen über einen Gegenstand im Gegensatz, womit der Dialog gut motiviert ist; er ist eben wieder durch die Sache an sich verlangt. Ganz anders in der Einleitung von Nr. 61 (ähnlich wie Nr. 41, 1 ff.); man kann nicht sagen, daß die Frau hier durchaus entbehrlich, und ein bloßer Monolog, vom ästhetischen Momente abgesehen, ebensogut berechtigt wäre; aber nur die Anwesenheit der Frau ist es eigentlich, die notwendig ist, nicht ihre Reden, und das merkt man an dem schlecht gebundenen Dialog. So ist es Hans Sachs auch in Nr. 82 nicht gelungen, besonders gegen das Ende zu, einen belebten Dialog zu schaffen; wir haben da Dialogstücke von 6, 12, 3, 30, 14, 3, 30, 10, 14 und 12 Versen, und das in einer Gerichtsszene, wo uns zudem nichts Neues gesagt wird, was mit schuld ist, daß er uns hölzern erscheint. Allgemein aber ist die Beobachtung, daß die Dialogpartien, welche durch die Handlung an sich verlangt werden, vorzüglich gebunden sind, schlecht dagegen oft solche, welche nur aus dramatischen, technischen Gründen durch Zwischenreden usw. vom Dichter hergestellt worden sind.

Bis zur eigentlichen Stichomythie geht Hans Sachs bei Momenten hoher Leidenschaft, wobei ihm natürlich die Quellen

kaum je Vorbild sein konnten. Schon Nr. 23, 23 und 25 finden wir nur eine Zeile, da Nicola Eile hat. Vorzüglich ist dieses technische Mittel dann angewandt in Nr. 45, wo während der Beichte so recht die Spannung und das Aufgeregte der Situation geschildert wird; Schlag auf Schlag folgt, jeder kurz, aber um so fester und sicherer sitzend; ebenso Nr. 49, 297 ff. Auch Nr. 51, 131 ff. wird in ausgezeichneter Weise mittels Stichomythie die Spannung, die ein entscheidender Moment mit sich bringt, gezeichnet; kurz folgen die Schläge, und einige Sekunden braucht's, so wird das Himmelhochjauchzen einer nicht geringen Täuschung Platz machen. In packender Knappheit offenbart sich auch Nr. 62, 167—78 die Schuld der Frau; sechsmal hintereinander richtet die Alte an sie eine Frage, jedesmal gerade eine Verszeile füllend, und jedesmal antwortet die Frau auch wieder genau mit einer Verszeile, jede Antwort klagt sie an und spricht ihren Mann frei; auch die gleichförmige Regelmäßigkeit wirkt. Durch Nr. 85, 504 ff., wie schon 272 ff., 284 ff., 411 f. sollen hohe Punkte der Leidenschaft bezeichnet werden. —

So ließe sich noch von diesem und jenem Gesichtspunkt aus die Eigenart des Hans Sachs feststellen; aber schon diese paar Vergleiche mit den Quellen haben uns immerhin einige interessante Einblicke gestattet. Wir sehen wie Hans Sachs auch der formalen Darstellung überall den Stempel seiner Eigenart aufdrückte. Hält er sich manchmal auch ziemlich sklavisch an das rohe Stoffgerippe, so erfüllt er es doch in allen übrigen Beziehungen mit Hans Sachsschem Geist. In natürlicher Frische strahlt uns das Ganze entgegen.[1]

---

1) Oft mag unter diesen ansprechenden Einzelheiten und Zügen persönlich Erlebtes, eine lokale Erinnerung und Anspielung sich befinden; so, wenn etwa in Nr. 41 der Pfaff statt, wie bei Boccaccio, den Anwesenden den „Gallen" ohne weiteres zu geben, die „schwarze Kunst" anwendet (vgl. Nr. 37), von der zu Hans Sachsens Zeit noch viel die Rede war; wenn er die „richterknecht" der Quelle in Nr. 74 zu „stat knecht" macht, wie auch in Nr. 84 die Wächter nicht mit „lanczen und tarschen", sondern mit „schweinspießen vnd fausthemmern" (321,2, 369,70) auftreten; wenn Nr. 82, 1 ff. der Mann, der am Armbrustschießen teilgenommen (von Hans Sachs!), selbst Gaben kauft; auch muß der Schüttensam (51), der 1474 zu Nürnberg hingerichtet wurde, 1559 in noch guter Erinnerung gestanden haben, wie wir denn auch 92 eine lokale Anspielung finden; Nr. 83, 164—73 spricht wohl der Dichter Eignes aus; usw. Aber allzuhäufig sind solche Anspielungen, ganz besonders selt-

Manches von dem von Hans Sachs der Quelle gegenüber geänderten ist dann freilich direkt Fortpflanzung von charakteristischen Gewohnheiten des alten Fastnachtspiels, wie die teils noch vom Herold[1] gesprochene[2] Anrede an das Publikum, das Verlegen der Handlung in ein „taffern“[3], das Auffordern einer Person, wer etwas wolle oder wisse, solle vor sie treten, was unter anderm an das alte Arztspiel erinnert[4], der geziemende Beschluß[5], auch die Folge mehrerer Dialoge, wie in Nr. 77, langatmige Disputationen, wie in Nr. 82 usw., die Einladung zum Mahl am Schlusse, wie in Nr. 64, wo dieses Motiv sehr schlecht angebracht ist, usw. Alles dies wird jedoch der Kenner des alten Fastnachtspiels leicht zu sondern wissen.

Kulturhistorisch sind ja alle Fastnachtspiele von allerhöchstem Interesse. Bei Hans Sachs finden wir ganz besonders viel von jenen intimern Details, die uns einen vollen Einblick in das Leben jener Tage gestatten und uns die vorgeführten Bilder so recht heimelig vertraut machen.[6]

Damit sind wir am Schlusse angelangt; blicken wir rückwärts.

Wir haben auf das Dramatische hauptsächlich unser Augenmerk gerichtet, weil uns da das Können des Hans Sachs am meisten unterschätzt zu werden scheint. Er, der die innere Bedeutung von „anfang“, „mittel“ und „endt“[7] eines Geschehnisses leise ahnt, ist in der Praxis, zum großen Teil unbewußt, ein bedeutender Dramatiker. Wir haben aber auch gesehen,

liche, nicht, ähnlich wie in den Meistergesängen (vgl. Edm. Goetze, Hans Sachs, Bayr. Bibl., Bamberg 1890, S. 40). Auch an diesem Fehlen von mehr zeitlichen und örtlichen Anspielungen können wir leicht jenen Zug des Dichters zum allgemein Menschlichen wahrnehmen.

1) Vgl. § 15 und § 17, S. 80.

2) Vgl. Nr. 16, Nr. 19, Nr. 28, Nr. 31, Nr. 51, Nr. 84 usw.

3) Vgl. Nr. 24 — bei Pauli vor und im Haus —, usw.

4) Vgl. Nr. 26 usw.

5) Vgl. Nr. 19, 72 usw.

6) Vgl. Nr. 26, 119 ff., Nr. 37, 166 ff.; Nr. 62, 4 ff. (Bauernwirtshausidyll); Nr. 63, 66 (wie schon Nr. 36, 266); Nr. 81, 19 ff. usw.

7) „Vorred in das dritt und letst Buch der Gedicht,“ Werke X, S. 7.

wie das meiste Belehrende in den Spielen dem Erzieher seines Volkes, Hans Sachs, zu verdanken ist. Ganz souverän bewegt er sich hier den Quellen gegenüber: in undramatischer Weise aber lehrt er oft zu unverhüllt.

In der Charakteristik übernimmt er von der Quelle nur wenig. Sie ist fast ganz sein Eigentum. Wenn auch bei ihm, dem Realisten, der Typus dominiert, was ganz natürlich ist, so hat er ihn doch mit unendlich vielen, immer neuen, lebenswahren individuellen Zügen ausgestattet, und selbst sich entwickeln läßt er bisweilen diesen individuell belebten Typus. Das Bürgerliche, Volkstümlich-Bäuerliche herrscht vor, daher ist hier die Charakteristik so musterhaft.

In seiner Komik regiert der Humor, der milde, selten satirische, aber auch selten fein-geistreiche, der Volkshumor. Ganz besonders wahrt Hans Sachs hierin seine Eigenart dem Decameron gegenüber.

Doch auch nicht Wortwitz und nicht Narrenkomik entsprechen seiner Art.

In der äußern Technik bewährt sich der Schauspieler: er besitzt hier einen durchaus sichern Blick und steht hoch über seinen Vorgängern. Mit großem Geschick arrangiert er szenische Verhältnisse um.

Ein gesunder, milder, ihm eigener Realismus tritt uns in seiner formalen Darstellung überall entgegen, wobei er gar nicht immer in der Quelle ein Vorbild fand.

Ganz besonders in den Fastnachtspielen nehmen wir das Ebenmaß seines Wesens wahr, jene immer gleiche Milde, jene durch immense Belesenheit und unablässige Übung erreichte vollkommene Beherrschung der Sprache. Das finden wir jedoch in seinen Schwänken und Fabeln auch. Umgekehrt hat aber das Fastnachtspiel so viel Vorzüge vor jenen voraus, daß ich nicht mit Edm. Goetze[1] jene das „Bedeutendste“ unter den Hans-Sachsschen Produkten nennen oder mit Mummenhoff[2] den Schwerpunkt der dichterischen Tätigkeit ausschließlich in das epische Moment verlegen kann.

---

1) Hans Sachs, Bayr. Bibliothek, Bamberg 1890, S. 44.

2) Hans Sachs, Nürnberg 1894, S. 100.

Die Bedeutung seiner stofflichen Revolution ist ja allgemein bekannt und gewürdigt. Der einzelnen Vorlage folgt er aber gleichwohl mitunter in den Grundzügen sklavisch nach; denn noch im 16. Jahrhundert wird überall nur die Nachahmung, nicht aber die Erfindung geschätzt, und unter dem Eindruck dieser Anschauung steht auch Hans Sachs. Auch in der dramatischen Betätigung scheint mir das sich zu zeigen: es hinderte in ihm ein Durchdringen der dramatischen Kunst zum vollen Bewußtsein. Er knüpft, wie Lier [1] gezeigt hat, in stofflicher und formaler Hinsicht an die Vorgänger des 15. Jahrhunderts, besonders an Folz an.[2] Aber während er in dramatischer Beziehung schon himmelhoch über jenen steht, hat er immer noch sie vor Augen. Wir haben das schon mehrfach gesehen: er ist überall ein Kind seiner Zeit. Er besitzt nicht die geniale Kraft, den kühnen Flug, sich mit einem Ruck definitiv loszumachen; er klebt immer noch etwas am Boden.

Hans Sachs war auch als Dramatiker ein Volksdichter, und das war mit eine Ursache, die jede Entstehung eines ganz vollkommenen Produktes unmöglich machen mußte. Niemand und nichts war da, das die mächtige im Dichter schlummernde dramatische Kraft zu vollem Leben erweckt hätte. Hans Sachs lebte in einer für ihn unheilvollen Zeit: alles, was er zum Emporklimmen hätte vorfinden müssen, war noch lange nicht zur Reife gediehen, noch unvollkommen. Aber nicht nur hatte darunter die Entwicklung seiner Form zu leiden, sondern auch der Inhalt, der sich nicht in seiner vollen Tiefe ausbilden kann, wenn die Form noch weit im Rückschritt ist. Ein so gestaltungskräftiges Genie, das diese Hindernisse etwa hätte überwinden können, war Hans Sachs eben doch nicht. Die Existenz eines solchen wäre übrigens in einer so tief stehenden Entwicklungsstufe der Literatur fast undenkbar. Zieht man aber das mit in Betracht, so muß man Hans Sachs als dramatischen Dichter hochstellen.

---

1) Studien, S. 87 ff.

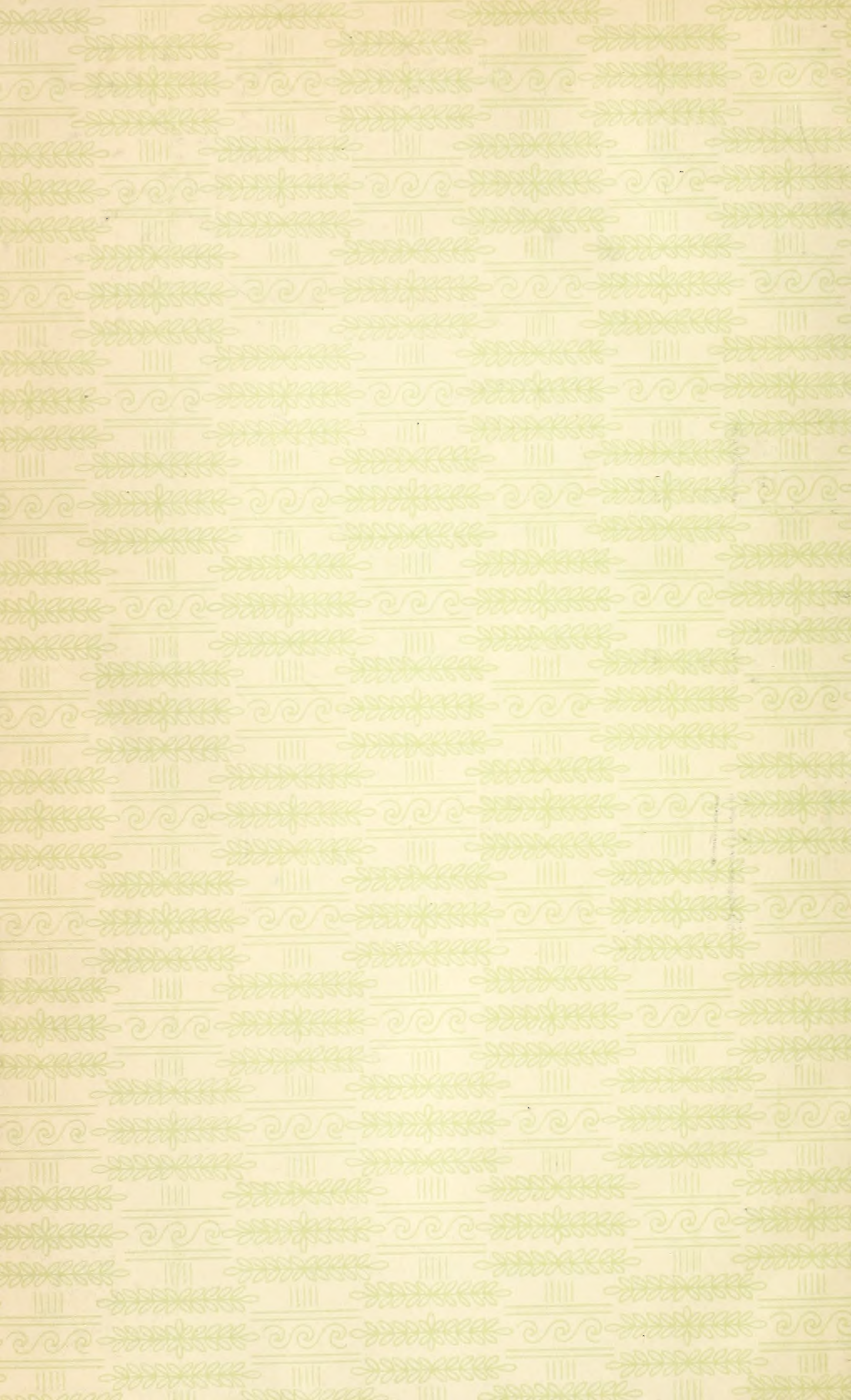
2) Vergl. übrigens auch das Gespräch „Die neun gab Muse oder kunstgöttin betreffend", Werke VII, S. 206, 29, wo Hans Sachs dies selbst andeutet.

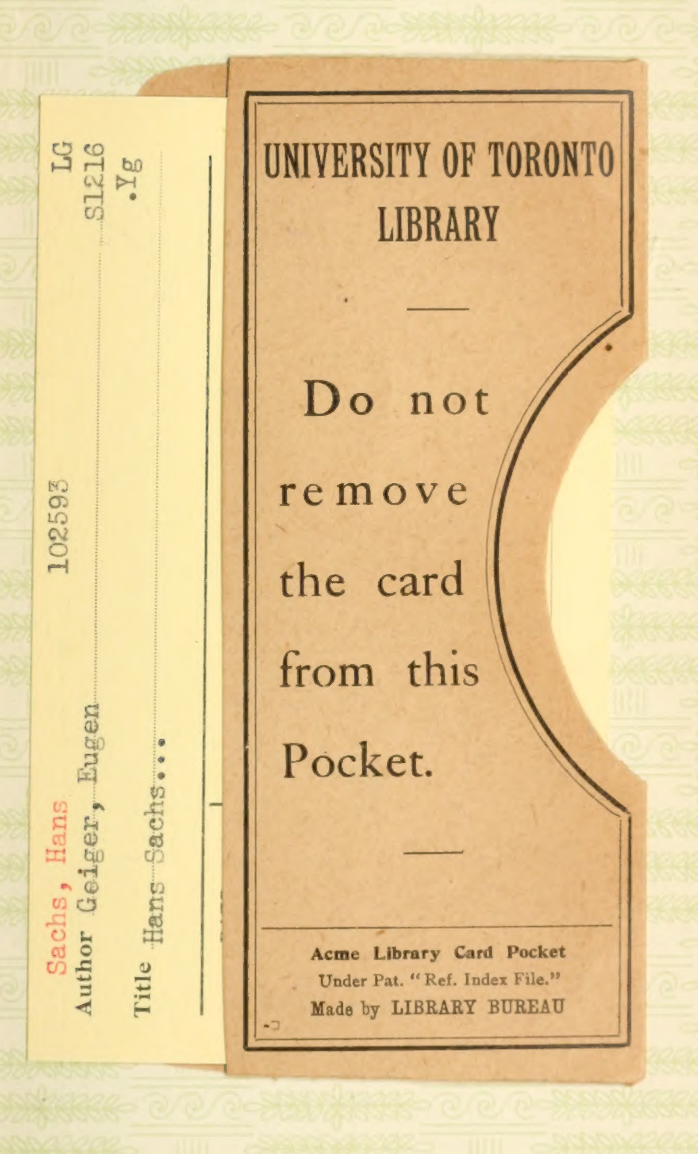
Register.

(Die mehrfache Erwähnung eines Spieles auf der nämlichen Seite ist nicht besonders angemerkt.)

Buchdruckerei des Waisenhauses in Halle a. S.






UNIVERSITY OF TORONTO
LIBRARY
Do not remove the card from this Pocket.
Acme Library Card Pocket
Under Pat. "Ref. Index File."
Made by LIBRARY BUREAU
Sachs, Hans
Author Geiger, Eugen
Title Hans Sachs...
102593
LG
S1216
.Yg

